PURCHASED FOR THE

*UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY*

FROM THE

*CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT*

FOR

HISTORY OF ART

# L'ARTISTE

59e ANNÉE

1889

II

TYPOGRAPHIE

EDMOND MONNOYER

LE MANS (Sarthe

# L'ARTISTE

*REVUE DE PARIS*

HISTOIRE DE L'ART CONTEMPORAIN

---

59e ANNEE

1889

TOME DEUXIÈME

PARIS

AUX BUREAUX DE *L'ARTISTE*

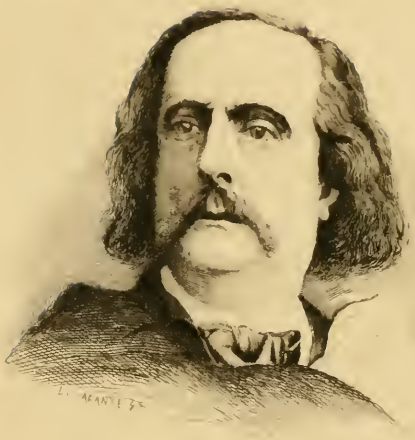
44, QUAI DES ORFÈVRES, 44

—

MDCCCLXXXIX

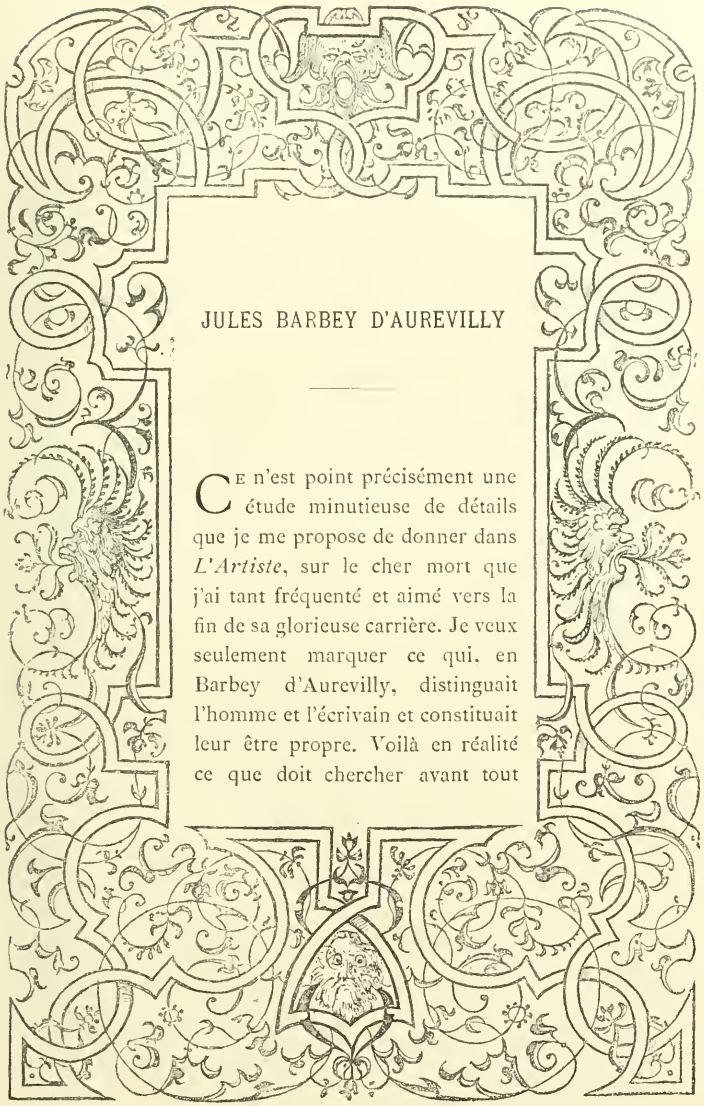
LIBRARY
1970

L'Artiste



J. Barbey d'Aurevilly

Imp Eudes



# JULES BARBEY D'AUREVILLY

Ce n'est point précisément une étude minutieuse de détails que je me propose de donner dans *L'Artiste*, sur le cher mort que j'ai tant fréquenté et aimé vers la fin de sa glorieuse carrière. Je veux seulement marquer ce qui, en Barbey d'Aurevilly, distinguait l'homme et l'écrivain et constituait leur être propre. Voilà en réalité ce que doit chercher avant tout

le critique littéraire. Mais ce critique, où le trouver en ce moment ? on n'étudie plus ; on se contente de fournir chaque semaine, dans tel ou tel grave journal, une chronique parisienne sur ce qu'on appelle la vie littéraire. Rien de plus profitable que de feuilleter les *Lundis* de Sainte-Beuve. Ce sont de véritables travaux, ingénieux, complets, sur les contemporains et les anciens. Mais les petites chroniques auxquelles je fais discrètement allusion, ne supportent pas l'épreuve du volume. Ces petites choses légères d'idées se soulèvent un moment sur des apparences d'ailes ; elles volent à peine un matin ou un soir, et retombent ensuite dans le néant dont, par leur nature, du reste, elles sont si proche parentes. Comment supporteraient-elles la seconde existence, la forte existence du livre ?

Barbey d'Aurevilly avait en horreur les hommes politiques et les avocats, si peu artistes d'ordinaire. Rien ne peut égaler le mépris avec lequel il en parlait. Dans un portrait de Berryer, « il plaint cette malheureuse maison de Bourbon, tombée si bas qu'elle n'a pu trouver de défenseur qu'à la Bazoche (1) ». Cependant Barbey d'Aurevilly ne fut-il pas avant tout un homme de parole, mais particulièrement originale et exquise ? En ces dernières années, l'amitié qu'il me témoignait me valut souvent l'honneur de dîner avec lui dans certaines maisons de mœurs hospitalières et de conversation distinguée. Bien cambré dans sa longue redingote, l'avant-bras allongé sur l'appui du fauteuil — ce qui lui permettait de montrer sa main maigre et fine, ornée de dentelles — il faisait jaillir de ses lèvres, après le repas, des mots vifs, brûlants. Il ne gardait pas longtemps la parole, car il avait horreur du bavardage et de ce qui, dans un salon, pouvait sentir la conférence ou le professorat. Rien chez lui de M. Caro ou de M. Gaston Boissier. C'était par fusées imprévues et rapides qu'il procédait. Dans la bouche de tout autre, tant de vivacité et tant de couleur dans l'image eût semblé dépasser la mesure. Il n'est guère permis d'outrer ainsi l'expression à moins que l'on ne s'adresse à une assemblée nombreuse. Il faut des demi-mots, et, dans tous les cas, moins de voix et moins de flamme, dans un petit salon, devant huit ou dix personnes. Mais,

(1) *Les vieilles actrices*, p. 64.

chose étrange! cet homme était si véritablement orateur que tout cela semblait naturel de sa part, et que nous l'écoutions avec un plaisir infini, sans trouver, dans son geste et dans la couleur de sa phrase, aucune exagération. — Partout où il allait le soir, il régnait, non sans avoir conscience de sa royauté et sans en jouir avec une certaine complaisance. De ses lèvres fines, toujours tendues et prêtes à parler, les pierres précieuses les plus étincelantes partaient à flots. Je ne dis pas : tombaient. Rien ne tombait de sa bouche; tout était lancé à distance, vigoureusement, frappant le front ou le cœur de quelqu'un. Il fusillait tout le monde, même les sots, avec des perles.

Jamais personne ne mit autant d'unité dans tout son être, parce que nul ne fut plus sincère et n'obéit davantage à sa propre nature. L'écrivain, chez lui, n'était pas différent du causeur. Quand je le lis, il me semble le voir et l'entendre. Il y a là son geste, son profond timbre de voix, le romantisme de son costume, et, dans la phrase, les perpétuelles incidentes de sa conversation. Prenez *les Diaboliques*, son chef-d'œuvre; malgré la beauté et l'harmonie, malgré les créations de mots, ce ne sont pas des récits arrangés. Rien du roman ou de la nouvelle. C'est quelque chose qui jaillit de lèvres vivantes. Toutes ses pages, du reste, sortent en flammes de ses lèvres. On aperçoit bien rarement, dans le cours de son œuvre immense, le bout de sa plume. *La vieille Maîtresse, le chevalier des Touches, l'Ensorcelée*, même avec leurs paysages normands, tout cela n'a-t-il pas la vie de récits parlés? Est-ce que ces ardentes imaginations ne partent pas de la bouche même? Chevalier du moyen âge, épris des siècles gothiques, il dédaignait la plume, et en réalité la couvrait toujours sous les broderies ardentes de sa causerie.

Voilà pourquoi, parmi les poètes du XIXe siècle, il accordait la première place, non pas à Amédée Pommier, comme on le lui a plaisamment reproché, mais à Lamartine (1). « C'était, a-t-il dit, un poète en dehors de toutes les littératures, et c'est sa gloire, sa gloire spé-

(1) Dans mes appréciations d'une certaine critique, il va sans dire que je ne vise nullement un homme de grand talent, mon ami Edmond Lepelletier. Il est désintéressé, courageux. Rien de ce que je dis ne peut donc s'appliquer à lui, — pour lequel je professe la plus grande estime, — pas plus qu'au galant homme, de tant d'esprit, de lettres et de conscience, qui se nomme Philippe Gille.

ciale, de n'être pas littéraire ». Dans ces lignes où il cause, Barbey d'Aurevilly se découvre tout entier, avec son principal principe d'esthétique : dissimuler sa plume, ne jamais exercer ostensiblement, comme M. de Goncourt, par exemple, le dernier des métiers, celui d'homme de lettres.

Je n'ai pas trop compris l'engouement de certains jeunes gens pour Barbey d'Aurevilly. Sans doute, ils ont tenu à honorer en lui la plus noble des existences littéraires, un grand écrivain étranger à toutes les académies et à toutes les légions d'honneur, qui ne voulut pour parure que son propre talent. Mais combien d'Aurevilly leur était dissemblable ! Eux, ce sont avant tout des hommes de plume, ne parlant jamais, écrivant toujours, ayant la plume partout, même à la bouche quand ils causent.

* * *

Là où Barbey d'Aurevilly s'est montré prodigieux causeur, et a fait preuve d'esprit perspicace, c'est dans son œuvre critique. Qu'on ne m'objecte pas, encore une fois, une vieille amitié, Amédée Pommier, envers lequel il fut partial ! Qui de nous n'a eu ses heures de désarmement en face d'un ami ? Un disciple de M. Renan et de M. Jules Simon — leur fils, tant il les reproduit à tour de rôle, — un critique auquel les fées ont accordé le don charmant de l'inexactitude, et qui tourne constamment le dos à la vérité avec une grâce délicieuse, M. Anatole France, a condamné en bloc toute la critique de Barbey d'Aurevilly. Quand on va jusqu'à estimer philosophe et écrivain certain professeur de langues romanes, on devrait peut-être se garder d'une excessive sévérité envers l'auteur de *la Vieille Maîtresse*. J'ai entendu celui-ci prononcer de nombreux jugements sur les hommes et sur les femmes. Dégagés de l'outrance des mots, de quelques traits de paradoxe naturels à la conversation, ces arrêts étaient presque toujours d'une remarquable justesse. Certainement il ne se perdait pas dans des minuties d'analyse, mais en avait-il besoin, puisqu'il voyait ? Est-ce que les voyants, est-ce que les hommes de grande imagination et de grand talent étudient les détails avant que de porter un jugement droit ?

Je le vois encore avec son œil fixe, implacable, regardant un homme ou une œuvre. Du premier coup il apercevait l'honnêteté franche ou la perfidie, le talent ou la médiocrité. Rarement il revenait sur une première impression, parce que cette impression était bonne et toujours justifiée par les observations ultérieures.

Consciencieux, il ne rendit jamais, à l'exemple de certains critiques, compte d'un livre sans l'avoir lu. Du reste, il lisait : il entretenait son esprit, comme on entretient un foyer, en lui jetant sans cesse des aliments nouveaux, bien différent de quelques-uns de nos contemporains, poètes ou critiques, tombés jeunes encore dans un état d'affaiblissement intellectuel fort singulier, prenant la plume pour ne rien dire, couvrant chaque semaine deux colonnes de journal, dans lesquelles on ne trouve ni une idée, ni une perception neuve et nette de rien. Doué d'un vigoureux tempéramment alimenté par l'étude, Barbey d'Aurevilly débordait là où d'autres étendent péniblement quelques gouttes d'encre, prises souvent dans l'encrier du voisin.

Ses dons naturels et sa réelle culture lui permirent d'être toujours lui-même et d'apporter dans ses critiques, des opinions qui lui appartenaient. Comme il n'avait aucune mesquine ambition, qu'il n'aurait jamais voulu échanger son costume pour l'habit à palmes vertes, il mettait dans ses jugements littéraires la plus grande indépendance. Qui ne connaît des critiques en perpétuelle visite, et dont les articles n'ont d'autre but que de préparer une candidature ? Ils accordent volontiers du génie à qui peut les servir dans leurs visées. Peut-être se trompent-ils, et les mouches académiques se prennent-elles plutôt avec du vinaigre qu'avec du miel? — Dans tous les cas, aucune préoccupation de cette nature ne gâta jamais l'œuvre de Barbey d'Aurevilly. Farouche dans son indépendance de lettré, il ne rêva, à aucun moment, son entrée dans la maison sise en face le pont des Arts. Il n'en fit le siège ni par des attaques, ni par des compliments. Quand il lui prit la fantaisie de frapper sur les quarante comme sur quarante marionnettes (1), et de les mettre en pièces, ce n'était certes pas dans l'intention de se les rendre favorables.

Parmi les académiciens spécialement gâtés par la critique, laquelle n'en parle qu'à genoux, il en faut nommer un : M. Taine. Barbey

(1) *Les quarante médaillons.*

d'Aurevilly l'a bien marqué en quelques mots d'une singulière justesse. Du premier regard, il avait discerné en Frédéric-Thomas Grain-d'Orge, un simple amateur. « M. Taine, après avoir flâné longtemps dans la philosophie, la critique littéraire et l'art, aborde maintenant l'histoire politique (1) ». Eh bien, personne jusqu'ici n'a aussi justement et aussi joliment noté l'auteur des *Notes sur Paris*. A la page suivante des *Historiens*, on lit : « Les mandarins sont graves, et M. Taine est de la race des mandarins. » Continuons les citations : « C'est un esprit intéressant, *plus volontaire qu'inspiré*, qui se développe dans *des efforts très laborieux*. » Et plus loin : « On sent, en lisant ces pages travaillées, fouillées, cannelées, guillochées, que M. Taine n'a pas la naïveté de son talent. Le piocheur acharné apparaît trop... » Impossible de mieux montrer du doigt ce que la nature même et la manière de M. Taine présentent de caractéristique et de défectueux. Que pensez-vous de ce jugement, messieurs les critiques, vous qui allez au hasard ? Êtes-vous en état de voir avec cette sûreté, et de rendre vos arrêts sous une forme aussi précise ?

* * *

Qu'on ne s'imagine pas cependant que Barbey d'Aurevilly ait eu un parti pris contre M. Taine, envers lequel il témoigne plutôt d'une certaine bienveillance. Dans ses *Origines de la France contemporaine*, l'illustre amateur, effrayé par la Commune et réfugié dans la Savoie, sous les pins et les châtaigniers, n'avait-il pas attaqué la Révolution française ? M. d'Aurevilly lui sait bon gré de ces sentiments de haine contre la Révolution, quoique lui-même en ait plutôt manifesté de semblables en toute rencontre par fidélité à son enfance que par tempérament. Car il fut, dans le fond de son être, un révolutionnaire. Son esprit violent et absolu devait même, de temps à autre, lui faire éprouver pour Robespierre, cette sympathie qu'au milieu des émigrés, au fort de la tourmente, exprimait, dans ses *Considérations sur la France*, un écrivain de génie que nous ne saurions parfois trop admirer : Joseph de Maistre. Barbey d'Aurevilly aimait les forts,

(1) *Les Historiens*.

ceux qui dominent en tenant leur pouvoir d'eux-mêmes, non de la société.

Rien ne lui fut plus antipathique que l'ordre officiel et tout ce qui sentait la hiérarchie. Il ne se trouva jamais en face de l'autorité établie, sans avoir le désir de la briser. Ce n'est pas lui qui aurait prononcé sur l'Église catholique la parole de M. Guizot : « Elle est une grande école de respect. » Ne mourons-nous pas d'asservissement dans ce pays si strictement hiérarchisé, où chacun semble avoir, comme un dossier, sa case assignée ? Pourquoi nous prêcher encore la soumission et l'absence de vie ? Ainsi qu'un autre catholique ardent, M. Louis Veuillot, Barbey d'Aurevilly ne montra pas trop souvent, en sa personne, que l'Église fût l'école entrevue par M. Guizot. Tous deux poussèrent assez loin l'art d'être irrespectueux. Combien de têtes vénérées ils ont criblé de leur traits ! C'était à celles-là qu'ils s'attaquaient de préférence, comme étant les plus odieuses. Gardons-nous de les en blâmer. N'est-il pas nécessaire, pour la satisfaction et pour la vengeance communes, que quelques-uns se chargent de frapper sur ces faces grotesques, devant lesquelles tant d'hommes sont obligés de s'incliner ?

A l'égal de l'autorité et peut-être pour la même raison, il avait la haine d'une certaine catégorie, heureusement peu nombreuse, de citoyens français placés sous l'étiquette : centre gauche. Ceux-là, installés partout, dans les académies, dans les antichambres, intriguant sur tout, trafiquant de tout, il les détestait avec une véritable fureur. Ne sont-ils pas nos maîtres ? Ne distribuent-ils pas les faveurs ? N'ont-ils pas empêché d'Aurevilly d'obtenir les droits dus à sa glorieuse carrière ? Si les journaux révolutionnaires se sont montrés favorables à notre grand ami, c'est qu'ils ont senti en lui, l'envie de voir flamber dans un bûcher les lourdes enveloppes des centre-gauchers de France. La haine de ces gens-là, c'est en réalité le commencement de l'art et de la vertu.

Puisque j'en suis à indiquer ses aversions violentes, pourquoi ne pas signaler celle qu'il éprouvait pour le protestantisme ? Cependant, à l'origine, il eût peut-être suivi Calvin par goût pour la féodalité. Car, je l'ai déjà dit dans *L'Artiste*, ce qui caractérisa la Réforme française, ce fut d'être, sous prétexte de religion, un soulèvement de l'aristocratie contre la royauté et le peuple. La démocra-

tie était dans la ligue. Aussi ne comprend-on pas beaucoup la glorification de Coligny, à laquelle nous assistons. Toutefois, de féodal, le protestantisme à l'heure actuelle est devenu fort bourgeois et fort centre-gauche. Voilà pourquoi, en dehors même de son catholicisme, Barbey d'Aurevilly lui portait des sentiments peu sympathiques. — Dans une étude précédant un livre de M. Audin, lui-même avait donné sa pensée sur les principaux réformateurs, sur Luther et sur Calvin. Avant d'écrire ces pages il avait certainement lu le chef-d'œuvre de la prose française — l'*Histoire des variations* — dont j'ai beaucoup de peine pour ma part à me séparer pendant vingt-quatre heures. En deux mots comme il en savait trouver, il résume admirablement les deux merveilleux portraits de Bossuet : Luther était l'*homme rouge*, et Calvin, l'*homme pâle*. Cela nous montre que ce romancier avait, comme tous les grands lettrés, des connaissances et des visions historiques, que je souhaiterais volontiers à ceux qui, un samedi soir, ont rejeté en souriant, toute son œuvre critique.

* * *

Cet homme terrible, qui ménagea si peu les puissants, et mit tant d'âpreté à démolir les réputations usurpées, était au fond le meilleur des hommes. Dans le portrait qu'il en a tracé, M. Anatole France nous le peint d'après quelques bons mots d'un goût douteux. Ce que rapporte le critique est, comme toujours, plus ou moins apocryphe. Si l'on veut citer des mots à la d'Aurevilly, il n'est pas besoin de les chercher parmi les fabrications de quelques mauvais plaisants. Prenons ses livres : là foisonnent les images originales, étranges, qui émaillaient la conversation du vieux maître. Dans une étude sur *la Révolution de Thermidor* de M. Charles d'Héricault, il dit par exemple : « Pour ma part j'aime ces *Centaures intellectuels*, moitié savants, moitié artistes (1). »

Mais ce n'est pas d'après ces échappées qu'il faudrait juger de la nature de l'homme. Personne ne fut plus affectueux et plus ferme

(1) *Les Historiens*, p. 291.

dans ses affections. Il y avait autre chose que des saillies sur ses lèvres, on y rencontrait de l'amitié et de la mélancolie. En 1887, un soir de Noël, j'allai frapper à sa porte vers six heures, pour lui demander s'il ne venait pas dîner chez madame la comtesse K. dont il aimait tant la maison et la personne. Je le vis triste, seul, enveloppé de son long pagne blanc, devant un bol de bouillon. — « Mon cher monsieur Ledrain, me dit-il, je ne puis me résigner à sortir les soirs de fête. Je reste là, repassant mes souvenirs d'enfance, songeant à la famille disparue, à la table où autrefois nous nous réunissions tous si joyeux. »

Sous le masque du duelliste littéraire et de l'homme d'esprit, il y avait l'être le plus sensible, et disons-le, le plus mélancolique qu'on puisse imaginer. Sans doute il ne découvrait pas sa véritable personne à tout venant. De là, tant de portraits inexacts de Barbey d'Aurevilly. Après sa mort, la chronique s'est jetée sur lui, ramassant les anecdotes et les anas, n'entrevoyant que les étrangetés du costume, les coquetteries des dentelles, les fusées de l'esprit. Le d'Aurevilly intime, celui qui s'est éteint, il y a trois mois, dans un flot de larmes, n'était connu que de quelques-uns.

Grand écrivain, d'esprit cruel, de cœur tendre, il s'est assoupi en pleurant. Il dort maintenant sous les grands arbres du cimetière Montparnasse, à côté de Henri-Charles Read. L'homme illustre tombé de fatigue après une longue course dans la vie, repose là près du poète exquis qui s'est senti las et s'est couché dès les premier pas. La même femme aimante, dans ses éternels vêtements noirs, veille sur tous les deux.

E. LEDRAIN.

*P. S.* — Au moment où j'achève la correction de ces épreuves, on me remet une étude sur Barbey d'Aurevilly, parue dans *le Livre*. Ces pages, signées Octave Uzanne, nous donnent certainement ce qui a été écrit de plus complet sur le maître-écrivain. On y voit par un document très précis que celui-ci avait parfaitement le droit de s'appeler d'Aurevilly. M. Uzanne cite de son vieil ami une pièce de vers extrêmement belle : *Le Cid Campeador*, publiée, l'année

dernière, dans une revue. Tout y flambe. Nous n'avons jamais assisté à un pareil incendie.

Un soir dans la Sierra passait Campeador,
Sur sa cuirasse d'or le soleil mirait l'or
Des derniers flamboiements d'une soirée ardente,
Et doublait du héros la splendeur flamboyante.

Le Cid rencontre un lépreux lequel pousse l'audace jusqu'à toucher son gantelet, en recevant son aumône :

Et le Cid le laissa très tranquillement faire,
Sans dédain, sans dégoût, sans haine, sans colère.
Immobile il restait, le grand Campeador !
Que pouvait-il penser sous le grillage d'or
De son casque en rubis, quand il vit cette audace ?
Quel sentiment passa sous l'or de sa cuirasse ?
Mais il fixa longtemps le lépreux, — puis soudain,
Il arracha son gant et lui donna la main.

Eh bien, ce prodigieux cliquetis de couleur, on l'avait jusque dans la conversation de Barbey d'Aurevilly. Il causait ainsi, sans étonner personne, avec le naturel le plus parfait. Fier et raide, n'était-il pas tout étincelant, flamboyant de mille feux, avec sa poitrine bombée ainsi qu'une cuirasse, ne nous apparaissait-il pas lui-même comme le Cid Campeador des lettres et des salons ?

E. L.

# ESSAIS SUR L'HISTOIRE DE LA PEINTURE FRANÇAISE (1)

*(NOTES ET FRAGMENTS)*

## III

Le 27 juillet 1875 (je cite la date parce qu'en ce temps-ci, les œuvres vues aujourd'hui en tel monument peuvent en être déplacées demain), je visitais, en compagnie du paysagiste Hanoteau et du peintre Dauvergne, l'église de Ternant dans la Nièvre. Cette église faisait jadis partie du château des ducs de Bourgogne, dont le village de Ternant conserve encore des ruines considérables et habitées; et depuis le xv^e siècle elle avait gardé, pour sa décoration, et sans en faire trop de bruit, deux œuvres des plus importantes et des plus compliquées de l'art bourguignon, en sa plus somptueuse et plus florissante époque.

L'une était un autel portatif, fermé par de doubles ventaux. La

(1) Voir *L'Artiste* d'avril et juin derniers (1889, I, 247 et 395).

partie centrale, en bas-relief, représente la vie de la Vierge : au milieu, la mort de la Vierge entourée des disciples se désolant; — et son assomption : la Vierge, entourée d'anges, monte vers la Trinité, le Fils à droite, le Père à gauche; la place du Saint-Esprit est restée vide. A droite, elle est portée en terre par les disciples; à gauche, la Vierge assise à l'entrée d'un temple, probablement dans le Cénacle, est adorée par divers personnages, sans doute les Disciples. Toute cette partie en bois sculpté, surmontée de galeries ogivales, d'arceaux à fines découpures, est dorée et d'une exécution assez fine. Les deux ventaux de gauche représentent : 1° la salutation angélique; 2° un prétendu duc de Bourgogne, en costume à carreaux rouge et or et portant le collier de la Toison d'or. Il est agenouillé devant un autel, et près de lui son patron (un saint Jean ?) tenant un agneau, mais couvert d'un long vêtement drapé, comme un apôtre. Les ventaux à droite, peints à la détrempe sur bois, de même que les précédents, représentent : 1° la mort de la Vierge, entourée des disciples et étendue presque de face sur son lit; — 2° la prétendue duchesse, agenouillée devant un autre autel et présentée par sainte Catherine qui tient une roue brisée. Les deux petits ventaux de la partie supérieure représentent : celui de gauche, la Vierge agenouillée; celui de droite, le Christ assis et tenant le globe du monde. C'est bien là de la peinture, un peu de pratique, de l'école de Bourgogne, et intéressante par les costumes des deux portraits. Ce petit autel portatif est suspendu entre la porte latérale à droite et la sacristie.

Mais une œuvre fort supérieure à celle que nous venons de décrire, fort supérieure comme art, bien que toujours de l'école de Bourgogne, sensiblement plus rapprochée toutefois de l'école flamande, c'est l'autre grand autel portatif de la même époque, que l'on voit suspendu derrière le maître autel, au fond de l'église de Ternant. La partie centrale, sculptée, est divisée en trois compartiments : celui du milieu, plus haut que les deux autres, représente le crucifiement, le Christ sur la croix entre les deux larrons. On retrouve là tous les personnages traditionnels de la crucifixion, et au pied de la croix la Vierge debout, s'évanouissant, soutenue par saint Jean et la Madeleine; à gauche, le personnage dans lequel on croît reconnaître le duc de Bourgogne, agenouillé et costumé d'une grande robe, avec chaperon tombant en arrière sur le dos; — à droite, la Duchesse,

également agenouillée. Le compartiment sculpté, à gauche, représente le Christ étendu mort sur les genoux de la Vierge, et entouré de saint Jean et des saintes femmes. Le troisième compartiment sculpté a pour sujet la mise au tombeau, avec la Vierge, la Madeleine, saint Joseph d'Arimathie et les saintes femmes. Ces trois compartiments sont d'une remarquable exécution, et d'un très beau sentiment plein de réalisme à la fois et de dévotion naïve; tous trois sont dorés et coloriés. Les quatre ventaux peints qui fermaient cette triple composition sculptée, représentent les scènes de la Passion : 1° le Christ priant au Jardin des Oliviers; — 2° le portement de la Croix; — 3° la sortie du tombeau ; — 4° le Christ descendant aux Enfers et délivrant les âmes du Purgatoire. Les paysages de ces compositions sont d'une finesse et d'un art admirables et dans le goût de la meilleure école de Bruges. Quant aux deux ventaux supérieurs, ils sont usés, et l'on ne peut guère reconnaître les personnages. Notez sur les ventaux inférieurs trois écussons : celui du milieu est composé des mêmes couleurs (d'or et de gueules), disposées en damier, et que l'on retrouve sur le costume du donateur; détail important qui pourrait aider à constater que ce personnage n'est point le duc de Bourgogne, mais l'un des seigneurs feudataires de la cour bourguignonne. La moitié de l'écusson à gauche est mi-partie de ce même écusson en damier or et gueules. C'est là, en somme, un très bel ouvrage et très capital de l'école bourguignonne ou plutôt flamande, du milieu du xv^e siècle, et l'on ne s'étonnera pas de la très vive tentation qu'éprouva, dit-on, M. de Morny de l'adjoindre à sa collection fameuse, fût-ce en grossissant le prix d'une offre de sa bienfaisante influence.

Ajoutons, pour être complet, que les figures du plus ancien triptyque, celui de la vie de la Vierge, ont environ 30 centimètres de haut; — les figures du grand autel portatif mesurent environ 50 centimètres de hauteur, les figures peintes sur les volets étant de même proportion, peut-être un peu plus petites.

La Renaissance a éclaté de toutes parts à la fois en Europe, et ce bouquet splendide, allumé au flambeau divin qui depuis deux siècles déjà luit là-bas à Florence et de proche en proche éclaire plus brillamment l'Italie, le voilà qui fait resplendir les Flandres et puis qu'il gagne la France par les guerres de Naples et du Milanais, et nos

rois d'instinct et comme malgré eux, l'attirent sur notre sol par la faveur donnée aux Fouquet, aux Perréal et aux Bourdichon. De ces trois-là, malgré la dispersion plus grande des œuvres et des travaux et du nom de Perréal, J. Fouquet reste pour nous l'artiste supérieur comme peintre de tableaux et de portraits; son talent est plus intense et son observation serrée et forte de la nature, le monte à la hauteur des vrais maîtres de l'Italie. Comme enlumineur, ses miniatures nous donnent l'idée d'un compositeur bien plus libre, d'un dessinateur bien plus sûr et moins lourd que Bourdichon.

Tours, la douce Touraine, « le verger de France », comme on disait dès lors, le pays prédestiné des blancs châteaux et des somptueux et puissants monastères, Tours, qui déjà « sous Charlemagne, avait donné le signal d'une autre renaissance », Tours, vers 1415 et 1420, voyait naître ce Jehan Fouquet, le grand peintre français du xv^e siècle, celui qui allait étonner l'Italie, et par ses portraits, plus encore par ses enluminures, faire l'orgueil de son pays. On sait, par Vasari et tous ses contemporains, le souvenir que laissa à Rome son portrait du pape Eugène IV, exécuté sur toile et à l'huile et où le pape était représenté avec deux autres personnages de sa maison. Le portrait était destiné à la sacristie de l'église de la Minerve. Inutile de dire qu'il a disparu depuis plusieurs siècles; mais la nouveauté du procédé, la force de la peinture, la vie émanant des trois figures de ce tableau avaient, dès qu'il se produisit, éveillé parmi les artistes romains et florentins un ébahissement qui les émouvait encore cent ans plus tard, et qui avait fait rappeler autour de lui les noms des Masaccio, du Masolino et du Fra Giovanni. On pense que ce portrait avait dû être peint à Rome vers 1443; ce coup de maître était une œuvre de jeunesse. M'est avis que pour arriver si bien armé, le Tourangeau avait dû passer, non seulement par Paris, d'où il rapporta peut-être à Rome un portrait du roi Charles VII, qui servit, on le suppose, à celui peint au Vatican par le Bramantino, sur les ordres de Nicolas V, successeur d'Eugène IV; mais aussi par les Flandres, pour y étudier les œuvres de Jean de Bruges et de Roger van der Weyden; de là ses procédés nouveaux, de là sa vigueur et sa réalité de pinceau dans les portraitures. Certainement il rapporte lui-même d'Italie un goût plus relevé de composition, des proportions plus élégantes, des attitudes plus nobles et surtout ce butin de formes

architecturales et de menus détails de bas-reliefs, de caissons, de chapiteaux et de fins ornements de l'antique, dont les légers et délicats enroulements caractériseront la Renaissance aussi bien en France qu'en Italie ; mais de ses premiers enseignements français et flamands, impressions de prime jeunesse, il lui restera à tout jamais jusqu'à sa mort, vers 1480, un charme particulier de bonhomie et de grâce, une expression douce, fine et riante, une naïveté d'invention et de sentiment, et aussi dans sa coloration une harmonie ferme et brillante, éprise de la nature, qu'il a gardés fidèlement des écoles du Nord, et qui eussent fait de l'école de Tours l'idéal de l'art français, s'ils n'avaient dû aboutir fatalement aux lourdeurs de Bourdichon, après quoi les élégances sveltes, voire un peu maniérées de Fontainebleau, n'avaient que trop leur raison d'être.

Jehan Fouquet est surtout célèbre par ses miniatures et à ce titre il ne m'appartient pas. Je ne puis donc que rappeler les admirables enluminures qu'il peignait pour les Grandes Heures et le Boccace d'Étienne Chevalier, trésorier du roi Charles VII, et l'intime protecteur de notre peintre ; celles des *Antiquités des Juifs* de Josèphe, celles du Tite-Live ; les Heures merveilleuses de Marie de Clèves, duchesse d'Orléans et de Milan, auxquelles il va travailler à Blois en 1472 ; mais comme peintre de tableaux, on le peut, Dieu merci, juger encore par le portrait peint à l'huile d'Étienne Chevalier, représenté à genoux accompagné de son patron, qui se voit aujourd'hui à Francfort, dans la famille Brentano, avec les meilleures miniatures des Grandes Heures, et par la Vierge du musée d'Anvers, dans laquelle on a cru reconnaître Agnès Sorel et qui faisait jadis pendant à ce portrait dans l'église de Melun. Il est possible que cette Vierge de Melun eût quelque ressemblance avec la belle Agnès, la protectrice d'Étienne Chevalier ; de là la légende presque contemporaine ; mais la distance qui sépare, comme art et comme vision de la réalité, la Vierge d'Anvers du portrait de Francfort, et a étonné quelques-uns, eût dû tout bonnement leur rappeler que dans tous les triptyques ou diptyques de cette singulière époque, là où des figures de donateurs se trouvent rapprochées de celles idéales de leurs patrons ou patronnes, — je ne citerai que le *Buisson ardent* d'Aix, ou bien au Louvre le Jean de Mabuse, et même le prétendu Perréal, — l'idéal mince, ou pâle, ou banal ou maniéré, est toujours resté fort au-

dessous de ce que la nature regardée franchement et simplement dictait à ces peintres droits et probes.

Le Louvre montre deux précieux portraits de la même main, celui de Charles VII et celui de Guillaume Juvénal des Ursins. On sait encore qu'il avait exécuté des peintures murales dans l'église Notre-Dame-la-Riche à Tours. J'ai eu cette bonne fortune d'être le premier à reconnaître le portrait de notre grand artiste dans le charmant émail que m'avait montré M. le vicomte de Janzé et qu'il a depuis offert au Louvre. C'est le plus ancien portrait d'artiste français qui nous soit parvenu. L'homme le méritait bien : il tient la tête de notre école. Tous ceux de son temps l'ont vanté et chanté : J. Lemaire, J. Pelerin, Florio, le Filarete, Vasari, J. Brèche, Robertet. Il est le peintre en titre, sinon de Charles VII dont il a peint le portrait et dont il surveillera et contrôlera le mannequin funéraire, du moins du trésorier du roi, et de Jacques d'Armagnac le duc de Nemours, puis de Louis XI dont il sera le « bon peintre et enluminеur », et qui, après lui avoir fait exécuter des tableaux pour la cérémonie d'installation des Chevaliers de Saint-Michel, lui demandera concurremment avec Michel Colombe, des projets pour son propre tombeau. A tous ces travaux, le laborieux qu'il est a gagné gloire et richesses. Tiraillé entre Paris et sa chère ville de Tours, il a plusieurs pignons sur rues, et ses deux fils, qu'il a fait ses élèves, continuent sa renommée et ses traditions en ces belles pratiques de l'enluminure qui tenait alors une si grande place dans l'art européen, et dont leur père avait été le roi.

(*A suivre.*) PH. DE CHENNEVIÈRES.

[illegible] DE [illegible] NATELLI

[illegible] Florence

au commencement du moyen âge. Nous nous trouvons en présence de pensées d'ordre très élevé et de moyens artistiques très rudimentaires. Les liens qui tout d'abord rattachent le monde chrétien à la savante civilisation antique, ont été brisés au v^e siècle par les peuples germaniques, et la rupture s'est faite de plus en plus complète à mesure que la civilisation latine a été de plus en plus refoulée vers l'Orient. L'art nouveau va se créer et se développer sous l'influence exclusive de l'idée chrétienne. La première manifestation sera la construction de l'église. C'est par l'église et dans l'église que la religion nouvelle cherchera à agir sur les esprits.

La pensée qui préside à la construction de l'église catholique ne ressemble en rien à celle qui avait inspiré le temple grec, et tout naturellement à des besoins nouveaux vont correspondre des formes nouvelles. La première condition de l'art étant toujours la logique, l'accord rigoureux de la forme avec la pensée, à l'opposé du temple grec qui était petit parce qu'il n'était que le sanctuaire de la divinité, l'église catholique sera grande parce qu'elle contiendra le peuple. Elle sera un sanctuaire et un lieu de réunion, et l'architecte aura à résoudre le problème de construire un édifice qui sera en même temps le Parthénon et le Colysée. Comme le temple grec, l'église sera décorée, mais l'ornementation n'aura plus seulement pour but d'honorer la divinité, elle sera un moyen d'instruction. Aux peuples barbares qui ne savent pas lire, on parlera par des images, et l'église ne tardera pas à devenir un livre gigantesque.

Les anciens sculptaient et peignaient des divinités, c'est-à-dire des êtres nécessairement revêtus des formes les plus parfaites. L'artiste chrétien se préoccupera surtout de raconter l'histoire sainte et de convaincre. Et c'est pourquoi l'art nouveau aura pour caractère fondamental d'être narratif et expressif. Dans l'église la décoration empruntera tour à tour la forme peinte ou la forme sculptée selon le style de l'édifice conçu par l'architecte.

Pour comprendre pourquoi à telle époque et dans tel pays on a préféré telle forme à telle autre, tantôt la peinture, et tantôt la sculpture, il faut connaître la nature du temple. Si la France n'a pas eu, comme l'Italie, au xiv^e et au xv^e siècle, une grande école de peintres fresquistes, et si au contraire elle a eu une grande école de sculpteurs et de verriers, cela tient au système architectural qu'elle a

adopté. Les trois architectures qui se sont développées tour à tour chez les nations occidentales, le basilical, le roman et le gothique, ont été la cause première et pour ainsi dire unique du développement particulier des différentes branches de l'art dans chacune de ces nations. Pour le démontrer, il nous faut caractériser en quelques mots rapides l'essence de ces trois formes architecturales, en indiquant le signe essentiel auquel on les reconnaît.

Le problème que l'architecte chrétien cherche à résoudre est simple. Il veut faire un vaste édifice couvert. De cette idée dépendent toutes ses recherches. Pour faire un édifice vaste, il faut le faire large et la largeur est de toutes les dimensions la plus difficile à obtenir ; on peut aisément faire haut et long, le difficile c'est de couvrir l'espace entre deux supports. Eh ! bien, cet espace entre deux supports, le basilical le couvre avec du bois, le roman avec des voûtes de pierre en berceau, le gothique avec les voûtes d'ogive, et de ce fait, de ce fait seul vont découler les caractères si différents des trois architectures. Au plafond de bois correspondent les murs de soutien légers ; aux voûtes pleines, les murs épais ; aux voûtes d'ogives, les piliers et les contreforts remplaçant les murs devenus désormais inutiles. La basilique donnait aux peintres de vastes surfaces à couvrir ; mais ses murs légers, aux ouvertures, portes ou fenêtres, sans profondeur, ne donnaient aucune place au sculpteur. Ses façades très légères ne pouvaient recevoir une lourde décoration sculptée et appelaient de préférence le mosaïste. Le roman offrait une place égale aux peintres et aux sculpteurs : aux peintres les murs intérieurs ; aux sculpteurs la décoration des porches, des fenêtres, de toutes les ouvertures pratiquées dans les murs épais. Enfin l'art gothique devait user de toutes les ressources de la sculpture pour décorer les énormes masses des piliers sur lesquels il concentrait toute la retombée des voûtes. Mais cet art, si favorable aux sculpteurs, devait, en supprimant les murs, supprimer les peintres. D'autre part, en substituant aux murs les immenses fenêtres, il a créé en France, une école unique de peintres verriers.

En Toscane, où le système basilical et le roman ont toujours été prédominants, nous voyons se former une puissante école de peintres fresquistes, la plus nombreuse et la plus admirable que le monde moderne ait vue. Par contre, le sculpteur ne trouve pas dans l'église

de grands travaux décoratifs, il ne connaît pas, comme le sculpteur français, les vastes porches sur lesquels il peut dérouler les longues processions de saints, ni les hauts tympans faits pour les immenses bas-reliefs. La sculpture italienne, réduite à abandonner les hautes visées et à se contenter de travaux modestes, cherche dans l'église toutes les parties de détail qu'elle peut décorer. Les murailles lui étant interdites, elle se rejette sur les autels, les chaires, les bénitiers, les fonts baptismaux, les portes de bois ou de bronze, les châsses des saints, les tombeaux; et l'art de la sculpture revêt immédiatement le caractère qui convient à de tels travaux, la précision du dessin, la finesse de l'exécution et la richesse du détail. Aux grandes statues monumentales elle substitue le bas-relief et elle tend à le traiter de plus en plus comme on traite une chose qui se regarde de près, avec des reliefs très doux et des nuances infinies.

C'est ainsi que l'étude de l'édifice nous explique pourquoi au moyen âge la France eut des sculpteurs et non des peintres et pourquoi l'art de la sculpture en Italie fut si différent de l'art de la sculpture en France.

Le XII^e siècle fut loin d'avoir en Italie la même splendeur architecturale qu'en France; l'Italie n'a rien à mettre en parallèle avec les porches de Vezelay, de Bourges, de Moissac, d'Autun, de Poitiers, d'Angoulême et de Saint-Trophyme d'Arles. Elle arrive dans l'art de la sculpture avec plus d'un siècle de retard sur la France. Néanmoins, l'art du XII^e siècle en Italie est plus intéressant qu'on ne le dit d'ordinaire, et Nicolas de Pise a dans son pays, en Toscane même, de remarquables prédécesseurs; Guido notamment, l'auteur de la chaire de Pistoie et de la façade de San Martino à Lucques, est un grand artiste. Aux œuvres de Guido on peut réunir les sculptures de Diotisalvi sur les portes du Baptistère de Pise, toutes les portes de Lucques, d'intéressantes sculptures à Pistoie, à Parme, à Arezzo, etc. Ces œuvres ont toutes les mêmes qualités de composition logique, de mise à l'effet, d'aspect décoratif, qualités que la Renaissance fera disparaître.

Au XIII^e siècle apparaît Nicolas de Pise, et avec lui l'école de sculpture va, sinon commencer en Italie, du moins prendre un essor inconnu jusque-là. Les travaux de Nicolas de Pise, ne l'oublions pas, datent du milieu du XIII^e siècle, du moment où, en France,

à la sculpture du XIIe siècle encore romano-byzantine, faisait place l'art plus original du XIIIe siècle; du moment où se sculptaient les porches de Chartres, de Paris, d'Amiens, de Strasbourg, du moment où la France créait, la première en Europe, le style moderne, dégagé de toute imitation ancienne, inspiré tout entier des idées et des formes du monde vivant. Si nous considérons cette indépendance de la tradition et cette fidélité à la nature comme un élément essentiel de l'art, un élément vital, il nous sera impossible de ne pas tenir Nicolas de Pise pour un retardataire. Nicolas de Pise continue, au milieu du XIIIe siècle, à agir comme on le faisait depuis dix siècles en Italie. Au lieu de regarder la nature, il regarde les œuvres d'art du passé; il est vrai qu'au lieu d'imiter, comme on l'avait fait jusqu'alors, les œuvres byzantines, il s'appuie sur des modèles romains de la bonne époque. Mais quoi que l'on imite, imiter est toujours en art la plus grave erreur : oublier la vie pour copier le passé, c'est la faute irréparable.

L'Italie moderne a dû lutter sans cesse pendant tout son développement intellectuel contre le même danger. Elle est couverte des débris d'un monde détruit qui veut revivre. Cette tentative de renaissance d'un art mort, que nous voyons dans les œuvres de Nicolas de Pise, apparaîtra de nouveau dans les premières années du XVe siècle, mais jusqu'au XVIe siècle la vie sera assez puissante en Italie pour résister à ces germes de corruption. Le jour où elle succombe avec Raphaël et Michel-Ange, ce jour-là tout est perdu chez elle et l'histoire de l'art se clôt. Le style romain que Nicolas de Pise faisait renaître n'eut aucun succès en Italie. Il faut dire même que ce style ancien ne fut pas assez puissant chez cet artiste pour étouffer en lui toute originalité. Malgré son imitation de l'art romain, Nicolas de Pise est un très grand sculpteur, qui a conservé et développé toutes les qualités de son époque, le goût des grands effets décoratifs, des œuvres richement travaillées et le sentiment de la grandeur. Tous ses défauts lui viennent de l'art romain, la froideur de la composition, la lourdeur des draperies, l'entassement des personnages et l'insignifiance des expressions.

Malgré les efforts des Pisans, la gloire d'avoir créé en Italie l'art moderne revient à Giotto. Son action renouvelle la sculpture comme la peinture. Les bas-reliefs du Campanile de Florence, sculptés sur les

dessins de Giotto, soit par Andrea de Pise, soit peut-être par Giotto lui-même, sont une œuvre parfaite, qui, par la simplicité de la composition, la justesse de l'expression, le naturel des figures, est l'œuvre moderne qui se rapproche le plus des bas-reliefs du Parthénon. L'ancienne école pisane avait régné pendant le XIIIe siècle, l'école de Giotto aura le XIVe. Ses grands sculpteurs seront André de Pise et Orcagna, et sa plus grande œuvre sera la décoration de la façade d'Orvieto.

Un des points les plus obscurs de l'histoire de la sculpture italienne est la transition entre l'école giottesque du XIVe et les œuvres des grands maîtres du XVe siècle. Du grand travail d'Orcagna, le tabernacle d'or san Michele, achevé en 1359, jusqu'aux premières œuvres de Donatello, il y a plus d'un demi siècle; et pour comprendre Donatello il est indispensable de rechercher ce qui s'est passé pendant cette période. Les sculpteurs de la fin du XIVe siècle n'ont pas conservé une grande célébrité, mais leurs œuvres sont importantes et cette période d'un demi-siècle, qui paraît vide, est une période de grande production. Les travaux de cette époque peuvent se diviser en deux groupes : les travaux de petite sculpture, et la statuaire monumentale qui pour la première fois apparaît à Florence.

Parmi les travaux de petite sculpture, il faut compter les autels d'argent de Pistoie et de Florence, dont les remarquables bas-reliefs sont la transition entre les bas-reliefs d'André de Pise et ceux de Donatello. Le nom de Léonardo da Pistoia doit être retenu entre les autres et avoir sa place dans l'art italien. De même il faut tenir grand compte des deux portes du Dôme de Florence, la porte des Chanoines et la porte de la Mandorla, dont les pilastres finement découpés, tout chargés de feuillages, de petits animaux, d'insectes, d'enfants, peuvent rivaliser avec ceux de Ghiberti. Ces œuvres admirables illustrent le nom de Piero di Giovanni Tedesco et de Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio. Il nous paraît important de faire remarquer que la porte des Chanoines (1398), l'œuvre décorative la plus délicate, la plus charmante que l'art italien eût encore vue, et qui est l'origine des pilastres de Ghiberti, appartient à un maître du Nord. Par elle l'art italien du XVe siècle se rattache à l'école gothique, si passionnée pour la décoration.

A côté de ces productions qui sont des œuvres de miniaturiste, apparaissent les travaux de grande sculpture, occasionnés par la

construction de la façade du Dôme de Florence. Nous avons dit que le mode léger de construire, adopté par les Florentins dans leurs édifices, n'avait pu faire naître avant le xv^e siècle une école de grande sculpture. Un changement du système architectural devait modifier les conditions faites aux sculpteurs, et c'est ce qui arriva. Les Florentins, en adoptant le style romano-ogival pour leur cathédrale et en construisant la façade, durent la décorer de statues. Pareille bonne fortune était échue aux sculpteurs de Sienne et d'Orvieto un siècle auparavant, et le même fait se produira plus tard à Milan, la construction des églises gothiques en Italie ayant eu pour conséquence naturelle la création de puissantes écoles de sculpture.

La façade de Florence se construit dans les dernières années du xiv^e siècle. Dans l'histoire de l'art religieux, architectural et sculptural, elle arrive un peu tard. L'école de sculpture française a déjà accompli son évolution. Après avoir atteint au xiii^e siècle son point culminant, elle est en décadence vers la fin du xiv^e. Florence arrive non seulement après la France, mais après les sculpteurs de Sienne, qui, dans leur cathédrale, ont déjà épuisé les diverses formes de l'art religieux. Remarquons au surplus que si les sculpteurs florentins, en raison de la nature de leurs édifices, n'avaient pas eu l'occasion de sculpter de grandes statues, il était arrivé ce fait singulier d'une statuaire créée par les peintres. Presque tous les piliers des églises italiennes ont été décorés par les peintres giottesques, de statues peintes, de saints, d'apôtres, de prophètes, debout ou assis, et les sculpteurs florentins vont subir l'influence de ce peuple de statues. Ils imiteront surtout les œuvres des derniers giottesques, de Spinelli et d'Agnolo Gaddi : les personnages vêtus d'une longue robe et d'un manteau retombant à larges plis, les attitudes solennelles, les figures sévères, aux traits violemment caractérisés (1).

A la fin du xiv^e siècle, dans la sculpture comme dans la peinture, nous sommes à une époque critique. Les grandes formes religieuses

(1) Je rappellerai à l'appui de ces considérations que nombre de grandes statues ont été faites à la fin du xiv^e siècle, d'après des dessins commandés aux peintres; ainsi Piero di Giovanni Tedesco sculpte douze statues d'après les dessins de Lorenzo di Bicci, d'Agnolo Gaddi et de Spinello Spinelli. De même Agnolo Gaddi fournit les dessins pour les Vertus théologales qui décorent la façade de la Loggia dei Lanzi.

inventées par Giotto se sont déjà fixées par la tradition, et l'art tend à s'immobiliser. Il est à remarquer que l'idée religieuse, qui sous tant de rapports est si favorable à l'art, qui a inspiré à elle seule presque toutes les grandes écoles de l'antiquité et de l'âge moderne, a un grave inconvénient au point de vue artistique. Par son essence elle est traditionnelle et hiératique. Dans les sujets qu'elle offre à l'artiste et qui représentent presque toujours des scènes lointaines, souvent reproduites sous d'anciennes formes familières aux âmes religieuses, elle est rebelle aux changements et surtout aux représentations trop particularisées de la nature vivante, considérant à juste titre qu'il y a une certaine inconvenance à donner à la Vierge, aux saints et à Dieu une figure que nous pourrions rencontrer dans la rue. Elle est hostile aux figures trop vraies. Elle réserve toutes ses sympathies aux types les plus généraux ou aux figures les plus différentes de celles au milieu desquelles nous vivons. Cette tendance de l'idée religieuse à demander que les sujets anciens soient représentés comme ils ont dû l'être, n'est qu'une forme de la grande thèse de la « couleur locale », qui a fait tant de mal dans notre siècle. La « couleur locale » est faite pour l'historien, non pour l'artiste. Le jour où l'on n'admettra plus que les sujets anciens ne sont que des prétextes, des cadres, des thèmes pour mettre en scène le monde moderne, ces sujets seront par ce fait même interdits à l'art; sinon ce sera la décadence, cette décadence qui menaçait le monde à la fin du XIVe siècle, qui s'en est emparée au XVIe, et qui, de nos jours, a fait un retour offensif en France entre les mains de l'école romantique.

La grandeur du XVe siècle est tout entière dans cet affranchissement de l'idée traditionnelle et de l'idée de la couleur locale. Voués à la représentation des scènes du passé, les maîtres italiens comprirent que le seul moyen de conserver à leurs œuvres un caractère artistique était de représenter les sujets religieux comme des scènes du temps présent; et la nature leur donna, pour rendre le caractère essentiel du sujet, une puissance expressive que les siècles suivants ne connurent plus.

Au premier rang des maîtres qui renouvelèrent l'art italien et qui créèrent le style nouveau, il faut placer Donatello.

(*A suivre.*) MARCEL REYMOND.

# LA COLLECTION SECRÉTAN

On savait assez bien, de par le monde, qu'il existait une collection Secrétan, que cette collection contenait bon nombre d'excellents tableaux de l'école moderne et aussi des écoles anciennes, ce qui est plus rare. Du jour où il s'est agi de mettre en vente ces peintures réunies à la hâte et sans grande connaissance de l'art, elles ont crû tout à coup de cent coudées, elles sont devenues de purs chefs-d'œuvre, des merveilles incomparables. La réclame les a mises au-dessus de toutes les collections du monde, et l'on a agité la question de savoir s'il existait des peintres en dehors de ceux dont le nom figure au catalogue.

Ces exagérations se comprennent à la veille d'une adjudication dont les entrepreneurs ont profit à tirer des enchères; elles seraient déplacées ici. Voilà pourquoi nous nous sommes abstenu d'en rien dire avant l'heure de la vente; notre franc parler aurait pu nuire à la spéculation ou subir l'atteinte de notre discrétion. Aujourd'hui que

tous ces tableaux sont dispersés, nous n'avons plus de scrupules qui nous retiennent, et il nous est permis de rabattre un peu les enthousiasmes factices que l'intérêt avait fait naître. Il nous est d'ailleurs assez indifférent que certains de ces tableaux aient été payés un prix qui dépasse toute mesure. La somme d'argent que l'on débourse pour un objet d'art ne représente jamais qu'une valeur de convention ; elle ne fera pas qu'un tableau médiocre en devienne excellent.

Le grand art n'a pas besoin d'être mis en balance avec son poids d'or ou de billets de banque; la peinture de collection, — de cabinet, comme on disait autrefois, — est seule sujette à ces engouements qui font sortir les gros écus des caisses vaniteuses. Il se manifeste, dans ces ventes publiques, des rivalités auxquelles l'art est complètement étranger et qui n'ont d'autre effet que de mettre bien en relief la sottise des gens. Que les marchands de tableaux spéculent sur cette infirmité, c'est leur métier; les hommes éclairés ne se laissent pas prendre à ces piperies et ils savent très bien que débourser au grand jour des enchères publiques une somme de cinq cent cinquante mille francs pour tel tableau que nous pourrions citer, est un acte auquel le goût et l'intelligence n'ont aucune part. Tout justement à propos de cette vente Secrétan, un de mes amis me racontait cette histoire. Un Américain de sa connaissance s'enquérait auprès de lui lequel des tableaux atteindrait le prix le plus élevé. « Je ne me connais pas en peinture, disait-il, et ma femme pas plus que moi, mais elle m'a chargé de lui acheter le tableau qui sera vendu le plus cher. Cela la posera bien dans son monde. » Il est certain que voilà une raison déterminante qui n'est pas faite pour inspirer beaucoup d'orgueil à nos artistes, mais qui explique bien l'ardeur des enchères.

Un peu témérairement on a dit que la collection Secrétan n'était composée que de chefs-d'œuvre et qu'elle réunissait tous les maîtres modernes sans exception. Fort heureusement ce sont les marchands de tableaux qui ont fait dire cela. On sait ce qu'en vaut l'aune. Oui, parmi les tableaux anciens la *Vue de Venise*, de Canaletti, est un morceau de premier ordre et de conservation parfaite; le *Portrait de César-Alexandre Scaglia*, par Van Dyck, est très beau, mais il n'est qu'une « réplique », et son *Portrait d'Anne Cavendish*, qu'on nous donne comme une œuvre hors ligne, appartient à la période anglaise, c'est-à-dire à celle où le peintre flamand passait des compromis avec la

beauté fardée. Il a beau venir de la collection de San Donato, il n'en est pas de premier ordre pour cela. Les trois Franz Hals sont remarquables, surtout le portrait de Scriverius et celui de sa femme; les trois Keyser sont charmants et de belle conservation, mais les Greuze sont médiocres, même pour des Greuze; les portraits de Drouais ne sont intéressants que pour l'histoire; les Carle Van Loo ne valent pas les cadres qui les entourent; la *Veuve*, de Reynolds, est une faible décoction de Van Dyck.

De Rembrandt, le *Portrait* de sa sœur et *l'Homme à l'armure* sont dignes du maître, surtout le premier, qui est pourtant moins connu; mais le *Portrait d'homme*, n° 153, a des « repeints », et la *Tentation*, qui est attribuée au maître, n'est pas du tout authentique. Il faut admettre pour tel le *Portrait de Philippe IV*, par Vélasquez, mais se garder de croire qu'il est le seul. Le *Berger et animaux*, de Van den Velde, est une jolie toile d'importance secondaire; la *Dépêche*, de Terburg, peut être classée au même rang; le *Lever*, de Jean Steen, un peu plus haut, ainsi que les *Chevaux du Stathouder*, de Paul Potter, et le *Jeu interrompu*, de Van Ostade; mais il convient de faire des réserves sur le petit panneau attribué à Memling. Ce n'est guère là le style et la couleur de la *Chasse* de Bruges. Sans conteste, le *Déjeuner*, de Metzu, est un bijou, peut-être le plus précieux de la collection, s'il ne s'y rencontrait les *Cinq sens*, de David Téniers, que l'on peut mettre bien au-dessus du *Puits* et de la *Tentation*. La réunion de ces cinq tableaux en une seule main leur communiquait un intérêt particulier. L'*Intérieur hollandais*, à quatre personnages, de Pierre de Hoogh, passe à bon droit pour un chef-d'œuvre. Jamais ce peintre fin et charmeur n'a mieux, que dans ce doux intérieur, fait pénétrer et répandre la lumière du dehors.

Il n'y avait là qu'un J. Ruysdaël, l'*Écluse*, petit, mais excellent, et bien conservé; mais, quant au Claude Lorrain, *Soleil couchant*, si vous le cherchez dans le *Livre de Vérité*, vous ne l'y trouverez pas. Ajoutons à cette nomenclature un très joli Cuyp, trois portraits de bonne facture, par Antonio Moro, un Boucher, qui a vécu ce que vivent les roses, et un grand Rubens dont on faisait état. Il a de l'ampleur, du brillant et déploie une belle composition sous le titre de *David et Abigaïl*, mais que de « repeints » dans les parties inférieures, les seules dont il m'ait été permis de m'approcher!

Les ouvrages de la collection appartenant aux écoles modernes sont plus nombreux et moins bien choisis. Quelques-uns sont couverts d'une couche épaisse de vernis dont il faudra les débarrasser bien vite. La réclame nous les donne tous pour des chefs-d'œuvre, cependant des quatre Corot que nous avons vus, pas un n'est des meilleurs. Dans le plus grand, le *Matin*, la note poétique fait défaut, et quand chez Corot la poésie manque, que lui reste-t-il? Dans *Byblis*, le feuillage est confus, et les deux autres tableaux, le *Soir* et l'*Étang*, n'ont pas une grande importance. Cependant *Byblis* a été vendue 84.000 fr., vivante, elle coûterait moins cher. C'est au Champ-de-Mars qu'il faut voir en ce moment Corot, il y règne en maître. Le *Ruisseau dans la forêt*, de Daubigny, est faux de couleur, mais la *Rentrée des moutons* est empreinte d'une mélancolie touchante qui rachète bien des défaillances dans l'exécution. On donne la *Remise de chevreuils* pour le meilleur ouvrage de Courbet; le *Chevreuil forcé*, malgré les défauts de dessin, est bien supérieur. Le *Trouvère*, de Couture, est peint avec du plâtre. Qui donc s'avise de dire que Couture est un maître?

Toute la vérité ne me paraît pas avoir été dite sur Decamps. Il est tombé dans un singulier discrédit auprès des jeunes peintres de l' « école du plein air ». Il est très vrai que sa peinture force les ombres et les lumières; il peint en bistre, il est violent jusqu'à la brutalité, mais il possède une vigueur, un relief et même une harmonie *sui generis*, qui lui assureront toujours une place dans les riches collections. Nous avons revu avec intérêt le *Frondeur*, les *Bourreaux turcs*, *Joseph vendu par ses frères*, et surtout les *Singes experts*, peinture spirituelle et pleine d'humour, qui s'est longtemps promenée dans les expositions de province avant de rencontrer un acquéreur.

Eugène Delacroix n'avait là que trois toiles, mais de la plus solide qualité : le *Retour de Christophe Colomb*, grande et noble composition; *Otello et Desdemone*, peinture d'une chaleur et d'un mouvement incomparables; *Tigre surpris par un serpent*, drame saisissant qui donne le frisson.

Auprès de ces fortes symphonies de la couleur, les petits coloristes comme Diaz disparaissent. Quelle réputation n'a-t-on pas faite autrefois à cette *Diane chasseresse* si mal dessinée, à cette *Descente des Bohémiens*, composition imaginaire si confuse, à cette *Vénus et l'Amour*, figures négligées dans leurs formes? Ces défauts étaient

palliés par ce que l'on appelait « la pâte du Corrège ». Les tableaux de Diaz ont pourtant du charme, mais allez à Parme, vous comprendrez la distance énorme qui le sépare d'Allegri. *La Mare sous bois* est un paysage et vaut mieux que les mythologies du peintre français.

Jules Dupré ne figurait dans la collection que pour un tableau, *Bord de rivière*, mais il est un des meilleurs du célèbre paysagiste. Le côté droit est massif, opaque, c'est le défaut coutumier. Jamais Jules Dupré n'a introduit assez d'air dans ses futaies, ni donné à ses feuillages la légèreté qui est une des grâces de Corot. Ne parlons pas de Fortuny; sa renommée est une des bonnes mystifications du temps présent. Fromentin qui fut un excellent petit peintre, comme il fut un modeste littérateur, ne peut passer pour un maître qu'à la condition de faire entrer dans la même catégorie un millier de nos peintres vivants. Pourtant la collection Secrétan avait su attirer à elle les deux meilleurs tableaux, les *Gorges de la Chiffa* et la *Chasse au faucon*.

La *Course des chevaux barbes à Rome* est un ouvrage de Géricault qui mérite une mention, et l'*Andromaque* de Prud'hon n'était pas déplacée auprès de l'*Œdipe* d'Ingres. Le style est très différent, mais des deux côtés, le sens élevé de l'antiquité se manifeste, non pas de cette antiquité sauvage et prétentieuse, qu'une érudition nouvelle voudrait nous imposer, mais de l'antiquité de la grande époque, la belle et sereine antiquité qui sera toujours le modèle par excellence pour les esprits supérieurs et bien doués.

Ziem a peint quelques vues de Hollande à côté de ses vues de Venise et de Constantinople; c'est une de ces vues qui marquait sa place dans la collection. Un *Canal en Hollande* est une peinture sage, sobre et pourtant d'un excellent coloris. Les deux grands paysagistes, Th. Rousseau et Troyon, tenaient une grande place dans la galerie Secrétan. Th. Rousseau qui, après avoir commencé comme un fougueux, a fini comme le plus raffiné des classiques, avait là six tableaux de choix dont un seul, la *Hutte des charbonniers*, est du temps où l'artiste peignait librement. La *Ferme sous bois* est aussi un joli morceau, où perce déjà le fin du fin; mais c'est dans les quatre autres que cette recherche se montre dans tout son éclat. Le *Printemps*, un *Hameau en Normandie*, semblent des peintures en émail. Troyon avait chez M. Secrétan deux de ses meilleures toiles, la *Basse-cour* et

la *Descente des vaches;* les autres ne leur étaient guère inférieures. Troyon ne perd pas à être revu après vingt-cinq ans.

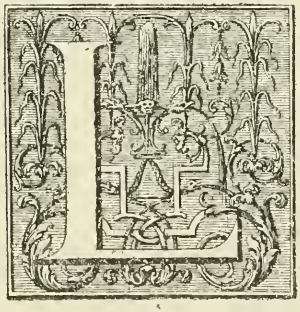
Le favori du collectionneur était Meissonier. On voyait à l'hôtel de la rue Moncey vingt-quatre tableaux du maître et sept aquarelles. Parmi ces œuvres il en est qui ont acquis la plus grande renommée, tels que les *Joueurs de boules dans les fossés d'Antibes*, l'*Écrivain méditant,* la *Lecture du manuscrit,* le *Vin du curé* et ces fameux *Cuirassiers de 1805* auxquels on a donné l'importance d'un grand tableau d'histoire. Il est, dans tous les cas, un des plus grands et des plus beaux du peintre, malgré l'anathème qu'une jeune école a essayé de jeter sur lui. Nous avons entendu discuter vivement cette peinture par des hommes qui ont fait, de l'étude anatomique du cheval, leur spécialité. Leur critique suivant moi n'a pas grande importance. Les chevaux d'un régiment ne peuvent pas être tous des modèles parfaits. Tel a les jambes trop longues, tel autre le poitrail trop étroit, tel la tête mal faite ou la croupe trop avalée. Ces différences, et je dirai même ces défauts, sont nécessaires pour la vraisemblance et la vérité dans une peinture qui n'a pas la prétention de lutter avec l'idéal décoratif des frises du Parthénon. Meissonier est un peintre très précieux des réalités d'ordre élevé. Il serait inconvenant de lui demander de viser à autre chose et de cesser d'être lui-même

Il faut en agir de même envers Millet, n'exiger de lui que ce qu'il peut apporter au domaine de l'art. On a dit que son *Angelus* était son chef-d'œuvre; son chef-d'œuvre, soit, mais non le chef-d'œuvre de peinture moderne. Ces exagérations ne servent qu'à piquer la critique et à l'obliger à chercher par quelles raisons on a pu se tromper à ce point. Il est incontestable que le tableau est charmant, les figures admirablement posées, l'ensemble d'une harmonie douce, un peu mélancolique comme la cloche du soir. Une teinte de poésie profonde, intime, émue, règne sur cette toile et captive le cœur aussi bien que l'esprit; mais quel est le connaisseur sérieux qui osera dire que cette peinture est le plus haut degré de perfection que puisse atteindre la palette et que le pinceau puisse exprimer, le plus beau modèle que l'art moderne ait offert à nos regards ? Placer l'*Angelus* au-dessus de tant d'ouvrages d'un ordre plus élevé, d'une exécution plus haute et plus savante, c'est nous engager à dire que Millet fut sans doute un peintre exquis de la vie et de la poésie rustiques, mais

qu'il lui a manqué certaines qualités de correction, de coloris, de transparence dans les chairs, sans lesquelles on peut être un poète élégiaque et demeurer pourtant, en tant que peintre, un artiste de deuxième ordre. On aurait pu regretter, si vous voulez, que le chef-d'œuvre de Millet échappât à nos collections, mais ne nous rendons pas dupes de la spéculation et de la réclame. Nous possédions assez d'ouvrages supérieurs pour n'en être pas à regretter d'avoir un peu résisté à un entraînement irréfléchi. Il a plu à des amateurs de se porter garants de notre Musée du Louvre trop pauvrement doté pour payer 553.000 francs l'*Angelus* de Millet; ils ont obéi à un bon sentiment. Comme je l'ai déjà dit, le prix qu'on donne d'une peinture n'est pas une preuve de sa valeur. Les particuliers sont libres de faire, par vanité, toutes les folies du monde; l'État n'a pas cette licence. Les gens éclairés et très connaisseurs en matière d'art se demanderont quel exemple et quel enseignement ce tableau ajoutera aux galeries du Louvre, qui contiennent déjà tant de peintures de second ordre. Il leur sera permis également de rapprocher les chiffres des enchères et de s'étonner qu'un méchant tableau de Couture ait pu être payé le double d'un chef-d'œuvre d'Ingres. L'*Œdipe* pourtant vaut bien trois millions puisque l'*Angelus* vaut plus de cinq cent mille francs.

ALPHONSE DE CALONNE.

## LA PEINTURE ORIENTALISTE



La qualification de peintre orientaliste ne peut s'appliquer indifféremment à tous les peintres qui empruntent les sujets de leurs tableaux à l'Orient. La foule des exposants qui depuis de si longues années exploitent à peu de frais le souvenir des fantasmagories orientales, a droit à la reconnaissance des industries pour lesquelles elle est une source de prospérité, mais elle ne peut se réclamer d'un titre dont ne se sont guère honorés jusqu'à ce jour que de véritables maîtres.

Ce n'est point, en effet, ces répétitions infinies de vieux motifs de romances banales ou ces reproductions des éternels bibelots qui encombrent tous les ateliers d'aujourd'hui, que l'on éprouverait la nécessité de réunir dans une classification spéciale.

Laissons donc les uns à leurs orgues de Barbarie, les autres à leurs

(1) Voir *L'Artiste* de mai et juin derniers (1889, I, 363 et 456).

articles de bazar, pour ne nous occuper que de ceux qui, à l'exemple des maîtres, sont allés demander à l'Orient des éléments nouveaux, des effets plus puissants, pour étendre chaque jour plus loin les audacieuses conquêtes de l'art contemporain dans l'expression de l'atmosphère et de la lumière. Ceux-ci ont seuls droit au titre d'orientalistes.

Le dernier des maîtres qui continuait la glorieuse tradition de Decamps et de Marilhat, de Delacroix, de Fromentin et de Belly, Guillaumet, n'a pas précisément laissé d'élèves. Ses successeurs, du moins, ont marché, bien qu'avec des tempéraments particuliers, mais en profitant, peut-être à leur insu, de ses découvertes, dans la même voie des recherches lumineuses ; et nous devons avouer qu'ils ont fait preuve, depuis quelques années, d'une singulière hardiesse dans leurs investigations.

Le groupe des orientalistes de l'heure présente est presque entièrement composé d'hommes jeunes. La jeunesse, peut-être, est-elle devenue une condition essentielle de cette existence nomade dans laquelle le travail de l'atelier n'existe plus, où le peintre est quelquefois doublé d'un explorateur et dans tous les cas d'un voyageur hardi et courageux, où il faut une force physique qui n'ait pas encore été éprouvée pour résister aux rudes fatigues des longues expéditions par les sables et les rochers, sous les cieux brûlants ou les nuits glaciales du désert, dans un climat qui vous anémie si rapidement. Plusieurs d'entre eux n'ont-ils point payé sur le lit de l'hôpital leur tribut aux enchantements sahariens ?

Si l'on voulait étudier avec fruit ces artistes audacieux et intelligents, ce serait, semble-t-il, à l'Esplanade des Invalides qu'il conviendrait de se rendre de préférence. Là nos orientalistes, sentant que désormais ils forment un groupe à part, ont compris tout l'intérêt que présenterait la réunion d'un certain nombre de leurs études, qui donnerait une vue d'ensemble sur leurs tendances et leurs efforts.

Là nous trouverions des noms d'artistes qui viennent de s'illustrer tout récemment sur d'autres sujets : MM. Dagnan-Bouveret et Friant, qui se sont laissé tenter, eux aussi, par les pures clartés de notre beau ciel algérien, puis M. Brouillet qui n'a pas renoncé définitivement, espérons-le, aux harmonies délicates et originales qu'il puisait dans la vie des Arabes ou des Juifs de Constantine, et M. Point, un

des orientalistes les plus exacts, qui a été récompensé cette année aux Champs-Élysées pour un sujet pris hors des scènes orientales.

Mais il n'y a guère aux Invalides que des études; de plus cette exposition est forcément limitée à quelques noms, tandis que le Salon présente cet intérêt particulier que, tout en nous offrant la vue d'ouvrages plus complets des orientalistes convaincus, il nous permet de juger de l'importance que prend chaque année le mouvement orientaliste dans la peinture.

Par suite de quels mouvements l'Algérie est-elle devenue l'objectif de tant de jeunes artistes, il serait trop long de vouloir en donner les raisons aujourd'hui. Ce qu'il est pourtant facile de constater dès à présent, c'est le rôle prépondérant que joue l'Orient dans l'inspiration artistique contemporaine. L'Orient, de Tanger à Constantinople, a supplanté la vieille Italie dans ce rôle d'inspiratrice qu'elle avait gardé depuis des siècles. Ce n'est plus sur les bords du Tibre et de l'Arno que se rendent les jeunes lauréats des Salons annuels, mais vers les rives du Nil, dans les sables de Biskra ou sur les rochers de Laghouat.

Parmi les jeunes orientalistes qui ont repris l'œuvre de Guillaumet, il en est deux qu'il convient de placer en tête, comme étant les plus convaincus, les plus hardis et les plus originaux, nous voulons nommer MM. Paul Leroy et E. Dinet.

M. Dinet est le plus audacieux. Créé spécialement pour cette vie des Arabes du désert dont il a fini par prendre le type et le tempérament, il a voulu lutter directement avec la lumière solaire dans ses manifestations les plus excessives. Il a, d'ailleurs, payé cher ses pérégrinations vaillantes en plein débordement de juillet dans les sables torrides du Sahara algérien. Mais, en même temps qu'il est un peintre de talent, M. Dinet est un homme de théories originales qu'il se plaît à expliquer avec une logique serrée et brillante tout en les appliquant avec son pinceau.

Il y a deux façons de percevoir la lumière, soit en se mettant dans l'ombre pour voir le soleil, soit en restant dans la lumière elle-même. Ces points de vue forts différents peuvent-ils être primés l'un par l'autre ? l'un est-il pittoresquement plus *vrai* que l'autre ? cela peut-il se soutenir, puisque le droit de la peinture est de traduire tout ce qui tombe, de quelque façon que ce soit, sous l'œil humain ? La théorie

personnelle de M. Dinet est qu'on ne peut exprimer toute la lumière qu'en se plaçant soi-même dans la lumière, en s'en imprégnant, en pénétrant enfin entièrement dans le milieu que l'on reproduit. Cette théorie témoigne d'un véritable esprit artistique et aussi d'un grand courage, car elle n'est point, dans la pratique, sans présenter de sérieuses difficultés. Cette année, M. Dinet l'a appliquée dans toute sa logique avec le soleil et la lumière artificielle.

Pour exprimer l'extrême splendeur du soleil ,M. Dinet a réuni tous les superlatifs de la lumière et de la chaleur : *Midi, en juillet, à Bou-Saada.*

Sous le ciel immobile, une maison de boue calcinée hérisse ses créneaux dentelés et ses pignons en ruche. Il n'y a plus d'ombre; le peu qu'il en reste est dévoré par l'ardeur implacable des reflets. Tous les tons du cuivre flamboient sur la muraille où la porte est rouge comme un chaudron; seuls deux trous noirs et profonds s'ouvrent comme des yeux fixes et louches. Un seul être vivant dans cette affreuse solitude, un pauvre chameau accroupi, son bât attaché sur le dos, hypnotisé par cette lumière et cette chaleur, semble un pauvre gallinacé tout ficelé et bardé de lard en train de rôtir mélancoliquement.

Tout le haut du tableau est d'une implacable lumière et d'une horrible chaleur, et l'on frémit en songeant que, fidèle à ses principes, M. Dinet a courageusement tenu compagnie au malheureux chameau, sans abri, exposé à la plus foudroyante des insolations, dans l'immobilité attentive de son travail consciencieux. En ce qui concerne la partie inférieure du tableau, M. Dinet y a déployé non moins de science consommée, non moins de scrupule dans la perception si fine et si exacte des reflets, et pourtant à quoi attribuer une certaine froideur dans les sables du premier plan ? A ce fait bien simple, sans doute, observé depuis longtemps par ceux qui ont vécu dans les pays du soleil, noté plusieurs fois par Guillaumet lui-même, c'est que l'excès de lumière ne se perçoit plus, et que les grandes plaines du désert, lorsqu'il n'y a aucun accident qui présente une ombre pour faire contraste, paraissent uniformément grises. M. Dinet n'est pas sans l'avoir constaté lui-même. S'il n'a tenu qu'à faire preuve de la plus rigoureuse exactitude, certes, il est arrivé à être vrai au plus haut point, mais s'il a voulu donner l'impression du maximum de

lumière et de chaleur possible, n'y serait-il point parvenu plus complètement et plus aisément, en se réservant l'appui, un peu banal, sans doute, d'un contraste d'ombre?

Le second tableau de M. Dinet, — des portraits à la lampe, — ne rentre pas dans notre sujet; qu'on nous permette, cependant, d'en dire un mot puisqu'il a été conçu en pendant à celui que nous venons d'examiner. Ici, M. Dinet s'est imposé le devoir de résoudre le problème de la lumière artificielle. Jusqu'à ce jour les peintres n'avaient guère traité que superficiellement et conventionnellement le jour de la lampe. Les tentatives fantaisistes de M. Besnard, intéressantes à d'autres titres, n'ont appris rien de neuf sur ce sujet, mais elles ont établi un courant de mode. Après lui quelques autres ont essayé des effets nocturnes. Dieu sait les procédés qu'on a employés pour saisir exactement l'effet de la lumière dans la nuit! Les uns préparaient leurs tons à l'avance, les autres peignant dans le jour naturel, regardaient leur sujet éclairé à la lampe dans une autre pièce, par le trou de la serrure. Que sais-je enfin! on ne peut dire à quel point certains artistes ont été préoccupés par ce problème. M. Dinet, l'an dernier, avait déjà voulu le résoudre. *La servante et les deux maîtresses* était non seulement un charmant tableau, comme esprit, comme observation et comme composition, mais aussi une excellente notation de la lumière artificielle. Cette année, pour compléter son exposé de principes, M. Dinet a peint ses personnages en se plaçant lui-même dans le milieu et dans le jour qu'il voulait peindre. Qu'est-il arrivé? Ici encore, M. Dinet est resté dans la vérité absolue et pourtant, au premier abord, et pour les gens qui voient la peinture sans y entrer en idée, son tableau ne paraît pas donner une impression parfaite du jour artificiel. Au point de vue de la vérité pure, M. Dinet a raison et nous avons tort. Mais c'est que nous ne voyons jamais qu'à la lumière du soleil les œuvres peintes à la lampe et que nous ne pouvons pas, en les regardant, faire abstraction de la lumière solaire dans laquelle nous vivons. Le tableau de M. Dinet donne donc une notation absolue, mais une illusion imparfaite.

Pour se rendre un compte exact de l'intérêt puissant des recherches de cet artiste, et de l'importance et de la variété de ses trouvailles, une exposition complète de ses études serait nécessaire. Le peu qu'il en a déjà fait connaître au public dans diverses circonstances a vivement

frappé ceux qui attachent un grand prix à la résolution des problèmes lumineux. Espérons qu'un jour une exposition plus générale des peintres orientalistes nous dévoilera tous ces trésors.

Le même regret et le même espoir se fait sentir à l'égard de M. Paul Leroy, plus connu généralement par ses beaux tableaux d'histoire ou ses remarquables portraits. La délicieuse petite toile qu'il expose cette année au Salon et ses deux charmantes études de l'Exposition algérienne donnent une idée heureuse, mais incomplète du talent exquis de ce jeune maître orientaliste. L'Exposition universelle elle-même, où il est représenté par des envois considérables, tout en nous rappelant ses fières qualités d'exécutant, de portraitiste et de poète, ne nous renseigne pas suffisamment sur la valeur de son œuvre d'orientaliste.

Moins téméraire et moins résolu que M. Dinet, moins théoricien aussi, M. Leroy est plus instinctif et plus simple. Il apporte dans la compréhension de ces pays merveilleux où le soleil transfigure toutes choses, où le ciel, les sables, les eaux et les rochers prennent à certaines heures des couleurs de rêve et de féerie, une vision d'une précision et d'une délicatesse extrêmes et une exécution d'une délicieuse fraîcheur.

Moins aventureux que son ami et confrère, il ne se hasarde jamais aussi loin, de même qu'il se mesure moins volontiers avec les manifestations excessives du soleil. Il se cantonne assez généralement dans les environs de Biskra, région charmante et colorée, si pleine de motifs pittoresques, que nous comprenons qu'on ait quelque paresse à aller chercher plus loin. C'est de là qu'il a rapporté ces véritables bijoux, tout imprégnés de lumière vivante, ces études prises sur les bords de l'Oued-Biskra, aux eaux d'un bleu introuvable, où tout le décor est si frais, si tendre, si délectable pour l'œil, qu'on croit contempler un pays imaginaire d'orfèvreries gigantesques, ou plutôt de monstrueuses confiseries.

Comme Guillaumet dans la dernière période de sa vie, M. Leroy a été séduit par le charme étrange de cet être singulier et primitif que présente la femme arabe. Il s'est attaché à rendre fidèlement la poésie mélancolique de ses labeurs monotones de chaque jour, en apportant dans l'étude des milieux où elle vit, ces chambres obscures éclairées bizarrement par des jours indirects, un peu moins du souvenir des

maîtres, mais toute cette vision scrupuleuse et délicate de paysagiste et toute la tendresse du peintre ému de *Jésus, Marthe et Marie.*

La *Tisseuse arabe* du Salon est un de ces petits chefs-d'œuvre. Qui ne s'est arrêté, au milieu du tintamarre assourdissant des couleurs, devant cette petite toile, calme et reposée, où, dans une pièce sombre, illuminée comme soudainement par un rayon pénétrant à travers la porte ouverte, une femme arabe pousse méthodiquement sa navette, accroupie derrière la trame légère comme une araignée au fond de sa toile dans un coin obscur ?

Un nom que nous avons plaisir à joindre aux deux premiers est celui d'un autre artiste, enthousiaste de lumière, assoiffé d'inconnu, qui a fait sa première apparition au Salon de cette année, M. Marius Perret.

Celui-ci est, en même temps qu'un peintre, un véritable explorateur, qui a payé de sa personne, comme M. Dinet, et comme aussi Guillaumet, son goût de courses et d'aventures. Il a poussé jusqu'au M'zab, à la limite du territoire des Chambas, non loin de la tribu de ces redoutables Touaregs, qui arrêtent la marche de notre influence dans le Sud, et dont pourtant, chose incroyable, deux membres au visage voilé viennent de visiter notre Exposition. M. Marius Perret est resté plusieurs mois au milieu de ce peuple industrieux et intelligent qu'on a appelé « les Juifs du Désert », et qui ont créé, en plein cœur de l'Afrique, sous la lourdeur d'un soleil de plomb en fusion, entouré de hordes nomades et féroces, une véritable civilisation.

Qu'eût dit Fromentin, dont nous connaissons les éloquents et délicats scrupules sur l'interprétation de cet Orient si complexe et si entier, lui qui bannissait sévèrement du domaine de la peinture tout ce qui pouvait paraître exceptionnel, inusité ou inédit, tout ce qui semblait flatter de préférence le sentiment si dangereux de la curiosité, qu'eût dit l'admirable et profond écrivain du *Sahel* devant ces images nouvelles d'un monde inconnu, devant les visions de cette ville fantastique de Ghardaïa, avec ses grandes places vides et mortes, ses portiques bas et sombres, qui donnent l'impression farouche d'une cité lunaire, des derniers vestiges des constructions humaines sur une planète abandonnée par la vie ?

Fromentin, aujourd'hui encore, eût-il critiqué ce qu'il appelait alors des notes de voyage, des *documents?* Tout en continuant d'éta-

blir justement la différence entre le voyageur qui peint et le peintre qui voyage, n'eût-il pas compris, avec son tact si fin de critique large et intelligent, que le point de vue en art est contraint de se déplacer éternellement, au fur et à mesure que se déplacent et s'éloignent les bornes des connaissances humaines?

Si, en 1859, ou même en 1874, lors de la troisième édition de ses deux beaux livres, il paraissait difficile à Fromentin de mettre le public européen assez au courant des mœurs arabes et des paysages orientaux, pour lui permettre de juger des reproductions picturales de ces hommes et de ces pays, en se plaçant au simple point de vue de l'art, indépendamment de la question de curiosité locale; s'il lui paraissait difficile « de faire admettre de périlleuses nouveautés par des moyens d'expression usuels, d'obtenir enfin le résultat qu'un pays si particulier devînt un tableau sensible, intelligible et vraisemblable, en s'accommodant aux lois du goût, et que l'exception rentrât dans la règle sans l'excéder ni s'y amoindrir... », tiendrait-il aujourd'hui encore le même langage?

Par suite de mouvements bien divers, entre autres de préoccupations économiques comme le grand entraînement de l'Europe vers l'expansion coloniale, le peuplement et le défrichement de l'Algérie, après les désastres de la guerre et du phylloxéra, sans oublier de mentionner aussi la place que n'a cessé de tenir l'Orient dans la littérature et la popularité, chaque jour croissante, des ouvrages de nos peintres orientalistes — Fromentin lui-même et Guillaumet, — notre identification avec la vie arabe est devenue telle que notre besoin de curiosité, cet appétit d'inconnu et de lointain, qui nous agite dans le cercle douloureux de nos étroites frontières, émoussé depuis longtemps sur les sables et les rochers du nord de l'Afrique, est allé se raviver du côté de l'extrême Orient, — qui ne nous étonne plus même aujourd'hui.

Fromentin n'aurait sans doute pas longtemps hésité devant la collection des remarquables études rapportées par M. Perret, et il aurait bientôt reconnu tout l'intérêt que présentent ces notes si scrupuleuses et si exactes sur un pays qui se recommande, artistiquement, au moins par ce titre qu'il permet, d'une manière toute spéciale, l'élucidation d'une question pittoresque au plus haut degré, la résolution des grands problèmes lumineux.

Les deux toiles exposées au Salon, par M. Perret sont deux échantillons très complets de son bagage de voyageur. L'Exposition des Invalides, moins bien fournie comme morceaux résistants, nous renseigne peut-être d'une façon plus générale sur les études variées de cet artiste, mais la *Smala de Taadmit* avec ses tentes rayées dans les plaines arides d'alfa où se perdent les silhouettes blanches des Arabes accroupis, avec ses palanquins dépouillés dont les squelettes se dessinent finement sur des fonds de collines, roses, dorés, de toutes les plus suaves nuances du lilas et du violet, et l'*Oasis de Laghouat* avec son vaste panorama de maisons géométriques en boue desséchée, où le soleil a bu toute ombre, et son grand peuple de palmiers triomphants qui déploient leurs verdures insolites sous une pluie torrentielle de lumière, ne suffisent-elles pas à faire valoir tout ce qu'il y a de finesse, de précision et de sûreté dans le talent de leur auteur ?

M. Pepin, lui, est-il un voyageur qui peint ou un peintre qui voyage ? Dans quelle catégorie ranger le hardi compagnon de Bonvalot ? Son tableau donne de Samarcande, cette ville de rêve, une impression lourde et grise, mais ce tableau était mal placé, et l'impression, peut-être, est-elle juste. Nous n'y avons pas été voir.

M. Weeks, un Américain, nous parle de l'Inde. Le premier tableau, l'*Heure de la prière*, paraît un peu blanchâtre et conventionnel, mais l'autre peinture, *Autour d'un restaurant*, *Agra*, justement récompensée, a beaucoup d'intérêt et de caractère et présente des morceaux lumineux fort bien rendus, avec un vif sentiment de l'atmosphère et des accents sincères de vie et de réalité.

On est dérouté tous les ans par le nombre de « *Femmes d'Alger sur les terrasses* ». Soit que la poésie banale de ce motif rebattu ait paru plus facile aux uns, soit que la beauté réelle de ce spectacle ait encore vivement frappé les autres, c'est un sujet qui jouit de la faveur générale. Cette année, MM. J. Edouard et Georges Landelle et M. Muenier l'ont traité avec des sentiments très différents.

M. Muenier, une des dernières recrues de la peinture orientaliste, a tenté du moins de renouveler ce thème usé et d'en tirer un parti à la fois pittoresque et poétique. Si ses *Femmes d'Alger* ne témoignent pas d'une ingénuité aussi fraîche et aussi charmante que celle qui fit le succès, il y a deux ans, de son heureux curé de village, elles por-

tent certainement la trace de préoccupations artistiques plus profondes. La physionomie des femmes peut paraître un peu trop fortement accentuée ; on est toujours ainsi porté à exagérer le caractère quand on débute dans la vie orientale ; peu à peu on s'aperçoit que les types orientaux sont généralement moins exceptionnels que nous ne sommes entraînés à nous le figurer de loin ou à première vue, et que leurs particularités résident surtout dans des nuances.

L'intérêt de la peinture de M. Muenier est moins, d'ailleurs, dans l'étude des figures que dans la recherche de rapports entre les blancs divers qui se rencontrent sur le tableau : blancheur des murs, blancheur des vêtements, blancheur des chrysanthèmes qui s'épanouissent sur la terrasse. Il y a dans cette harmonie, formée des différents degrés d'une même note, une grande délicatesse pleine d'agrément.

On se demande, pourtant, si à force de rechercher tant de finesse, il n'est pas à craindre qu'on ne tombe dans le défaut de la minceur dans l'exécution, et si, pour vouloir exprimer la grande lumière par une excessive blancheur, on n'arrivera point à des effets par trop refroidis, et nous dirions même, pour d'autres que pour M. Muenier, à des aspects plâtreux. On sent dans le joli tableau de M. Muenier tout ce qu'il a voulu rendre, mais cela apparaît-il bien spontanément et bien distinctement ?

La petite étude du même artiste, *Crépuscule sur Alger,* est vraiment très séduisante, mais il y a peut-être encore quelque abus dans les notes blanches et je ne sais quoi d'indécis et de vague qui paraît peu conciliable avec la précision lumineuse de l'Orient.

La traduction des blancs de l'Orient est, sans contredit, une des grandes dlfficultés de la peinture orientaliste. M. Chabas s'est heurté à ce problème ardu dans son *Matin à Tunis*, et il est arrivé par l'excès du blanc à donner un aspect farineux, exagéré encore au moyen d'un procédé par touches brutales qui appauvrit l'exécution.

M. Bourde a voulu aussi, dans *Sortie du pacha de Tanger*, lutter contre ces blancheurs dans la lumière. Il a convoqué blancs sur blancs avec une vaillance véritable. Peut-être eût-il obtenu un succès plus complet s'il eût choisit, pour se mesurer avec ces difficultés, une toile de dimensions plus modestes. L'Orient, à moins d'être franchement interprété, ne semble pas se disposer de bon gré aux grands formats.

Les cimetières arabes n'ont pas moins de succès que les terrasses.

M. Bridgman a réuni un groupe charmant d'Algériennes sur un cimetière élevé d'où l'on domine une anse de mer bleue et une silhouette blanche de ville ensoleillée. Cette peinture serait plus agréable si l'on n'y trouvait tant de concessions aux goûts de la clientèle américaine. La *Soirée chez le Gouverneur de l'Algérie* est une composition spirituellement arrangée, qui mêle harmonieusement les toilettes pimpantes des élégantes de la colonie aux burnous multicolores des graves indigènes. Mais le sujet reste toujours traité comme une scène de genre.

M. Girardot conduit aussi dans la retraite silencieuse des morts des groupes de belles Marocaines toutes rêveuses. Nous ne pourrions assurer qu'elles songent à leur nuit nuptiale, mais nous affirmerions bien volontiers qu'elles se souviennent de la *Nuit nuptiale* de M. Girardot. Ce joli motif serait poétique si la monochromie du tableau et la gamme préconçue dans laquelle il est traduit, celle qui valut, plus justement, le succès de *Ruth et Booz*, ne donnaient une impression de composition d'atelier, exécutée en dehors de la nature.

Le petit cimetière de la *Mosquée de Sidi-Abderrhaman* qu'a exposé M. Bouchor n'est pas troublé par les gazouillements bavards des femmes. Nous le visitons sans autre préoccupation que celle de contempler le paysage et de nous imprégner de la lumière rosée du soleil qui descend dans son apothéose quotidienne. C'est un petit coin très lumineux avec un ciel transparent sur lequel se dressent des cyprès sombres et des tombes qui font miroiter l'émail de leurs faiences vives et gaies dans la pénombre fraîche de cette heure si douce du coucher du soleil.

M. Lazerges continue, en se gardant de la renouveler, la tradition de son père. M. Ch. Landelle, le doyen de la peinture algérienne, continue la série de ses sujets préférés.

Le tableau de M. Benjamin Constant : *Scène de funérailles au Maroc*, ne rentre pas dans le cadre que nous nous sommes imposé. Les qualités pittoresques de ce maître de la nature morte seront appréciées ailleurs, mais le caractère purement orientaliste d'une bonne partie de son œuvre peut être, à bon droit, suspecté.

Bien d'autres noms, moins célèbres, se trouvent signés au bas de motifs pris à la vie orientale. Mais ils ne pourraient que faire nombre,

sans apporter aucune physionomie nouvelle dans cette revue. Ces ouvrages ne sont guère que des répétitions plus ou moins banales, plus ou moins frustes, de peintures dont le succès est parfois de vieille date. Ce ne sont, la plupart du temps, que des modèles de chromolithographies pour les grands magasins de nouveautés, l'imagerie d'Épinal de l'Orient.

Telles qu'elles sont, pourtant, ces images ont aussi leur rôle. Peu à peu les imitateurs — par un sentiment de concurrence commerciale — essaient de se rapprocher de l'exactitude des modèles nouveaux, et ce sont eux qui, par leur vulgarité même, font entrer de plus en plus dans la foule les formes et les mœurs de l'Orient, et lui ôtent chaque jour, à l'œil du public, ce caractère exceptionnel et inusité, dont l'expression pittoresque troublait si légitimement l'esprit judicieux de Fromentin.

LÉONCE BENEDITE.

UE n'a-t-on pas dit contre la peinture d'histoire? Quelles invectives lui a-t-on épargnées, sous couleur de réalisme, de naturalisme et de modernisme? L'a-t-on assez raillée, ridiculisée, assez « blaguée » depuis que ces glorieux systèmes de rénovation artistique ont fait successivement leur avènement! L'enseignement officiel lui-même a été impuissant à lutter contre cette défaveur : le courant entraîne, à peine au sortir de l'École des Beaux-Arts, les jeunes artistes impatients d'émancipation, ayant hâte de déserter les traditions. Aussi peut-on constater que les tableaux d'histoire se font, tous les ans, plus rares au Salon. Et pourtant quel plus magnifique emploi d'une éducation technique, fortifiée de l'étude attentive de la nature et d'une incontestable habileté à traduire les réalités familières, nos peintres pourraient-ils ambitionner, que d'appliquer ces qualités à des conceptions idéales, d'où tout effort de pensée ne soit pas banni, que l'imagination et la poésie élèvent et vivifient? Tel peintre qui a vaincu toutes les difficultés du métier, qui a victorieusement conquis les secrets de la lumière et de l'atmosphère ambiante, restera un praticien et ne sera jamais un artiste s'il persiste au terre à terre de l'observation extérieure, si la recherche de l'idée et l'intensité de l'expression ne concourent à transfigurer son œuvre. Ce devrait donc être l'ambition de l'école contemporaine de renouveler la peinture historique, de la faire attrayante et vivante en y introduisant cette observation, qu'elle possède si exactement, de la vie extérieure et réelle, mais à laquelle elle se complaît trop exclusivement. N'est-ce pas la ramener, par là, à l'éternelle formule de l'art : *homo additus naturæ?*

A ce Salon, de même qu'aux précédents, un maître est au premier rang, parmi les peintres d'histoire, avec une œuvre superbe de tenue, d'exécution et de style, *Les hommes du Saint-Office* (1). Dans

(1) Voir, dans la livraison précédente de *L'Artiste* (1889, I, 462), la reproduction du tableau de M. Jean-Paul Laurens.

cet épisode de l'histoire religieuse au moyen âge, M. Jean-Paul Laurens continue la célèbre série des tableaux où il a fait revivre, avec la puissance d'évocation et d'interprétation que l'on sait, les terribles acteurs de l'Inquisition. Ici, toutefois, ce n'est pas à une des scènes violentes de la sombre tragédie qu'il nous fait assister : dans une salle romane, d'architecture sévère, un inquisiteur dirige le travail de deux scribes attablés aux deux bouts d'un bureau, de structure toute primitive, encombré de grimoires; on sent que de redoutables décisions se préparent dans ce conciliabule. La nudité des murs et des dalles, les robes blanches de ces trois moines si graves d'attitude, si austères d'expression, les meubles dont les formes ont une rigidité claustrale, accentuent le caractère imposant de cette scène, sans qu'aucun accessoire sinistre y ajoute une signification banale, sans qu'aucun détail de mélodrame y vienne usurper un rôle facile. Il a suffi au peintre d'interpréter, en son style sobre et magistral, l'énergie des figures, l'expression des attitudes et des gestes, pour dire l'ardent fanatisme de ces hommes et leur inexorable fonction. Dédaignant résolument tous les procédés rebattus, M. Laurens, au lieu d'assombrir la composition d'un demi-jour d'*in pace*, y a répandu une large et franche lumière qui réduit les tons noirs à la portion congrue, les reléguant en un coin infime de la toile. Cet éclairage, grâce à une étude des reflets fort habile, assouplit singulièrement la facture sans lui rien ôter de la fermeté habituelle à l'artiste; de là résulte une quasi monochromie du tableau, de l'effet le plus harmonieux. L'État s'est, paraît-il, rendu acquéreur de l'œuvre; précieuse aubaine pour le musée du Luxembourg.

On sait que M. Lecomte du Nouy a, pour les sujets archaïques, une préférence très décidée; en archéologie, ses recherches d'exécution ne s'aventurent guère en dehors des traditions d'école. *Les gardes-côtes, ancienne Gaule*, en dépit d'une certaine sécheresse dans le coloris, ne sont pas sans intérêt; ce sont bien là, tels que les récits de César nous les représentent, avec leurs armes et leur accoutrement étranges, les types de nos rudes ancêtres. La perspective embrumée de l'Océan et des falaises abruptes encadre bien leur aspect barbare; sur la grève, un chien aboie à la lune qui se lève à l'horizon et dont le disque rougeâtre transparaît à peine à tra-

vers un brouillard opaque, détail qui ajoute encore à l'accent sauvage de ce sujet.

La destination du tableau de M. Maillart, *Jeanne Hachette repoussant l'assaut des Bourguignons*, pour l'hôtel de ville de Beauvais, aussi bien que ses vastes dimensions, semblerait indiquer que le peintre l'ait conçu avec une intention décorative; mais cette intention a été si peu réalisée que l'on peut, sans hérésie, le classer parmi les tableaux d'histoire; travail consciencieux et qui pourrait être daté, sans nulle invraisemblance, d'un demi-siècle en arrière. M. Gardette a raconté, dans un langage d'une éloquence fougueuse et d'un réalisme saisissant, le glorieux épisode dont le général Margueritte fut le héros à la *Bataille de Sedan*. La composition, de dimensions colossales, qui englobe tout un côté du champ de bataille, et où les figures sont de grandeur naturelle, n'est nullement amoindrie par cette tendance à l'anecdote, si fréquente dans les tableaux militaires qu'on nous montre, depuis plusieurs années déjà, à chaque Salon; à celui-ci elle compte certainement comme une des meilleures dans ce genre si exploité. Dans cette sanglante chevauchée allégorique, *Bella matribus detestata,* pourquoi un dilettante des belles formes féminines, comme l'est M. Gabriel Ferrier, ne s'est-il pas souvenu qu'il a jadis complaisamment sacrifié au côté plastique de son art? Le groupe de femmes placé au premier plan, étant moins naturaliste, eût-il été moins expressif? Voilà de beaux jours que l'orientalisme de M. Bouchard a fait son temps; peut-être nous intéresserait-il davantage à *Soliman II et Roxelane* s'il demandait, au préalable, quelques conseils à la nature et s'en inspirait avec quelque sincérité. M. Chartran, on le voit, a rempli ce devoir salutaire; il en a, du reste, déjà fourni mainte preuve antérieure à celle qu'il en donne par son tableau, *Ambroise Paré pratiquant la ligature des artères*, destiné à la décoration de l'escalier d'honneur de la nouvelle Sorbonne. La toile de M. Eug. Chigot, *Fuyant l'invasion*, est une œuvre d'un sérieux mérite : c'est, aux jours les plus sombres du moyen âge, un groupe de religieux qui vont, à travers les champs dévastés, conduisant une lourde charrette attelée de bœufs, où ils ont entassé leurs reliques, les châsses, les vases sacrés, pénates de leur couvent qu'ils ont dû abandonner à l'approche des hordes de pillards; le sombre exode de ces moines revêtus de leurs ornements sacerdotaux, errant

par les chemins à la recherche d'un asile incertain, a réellement un grand caractère, la facture en est large, la tonalité générale et l'absence manifeste de toute préoccupation dans l'interprétation des détails concourent expressément et sans nulle emphase à un effet puissant. Chez M. Henri Martin l'intention décorative prédomine dans la *Fête de la Fédération*, sous le resplendissant soleil de juillet qui inonde le Champ-de-Mars, exaspérant l'éclat des uniformes, des bannières, des emblèmes, de tout le brillant décor favori des solennités de la Révolution. N'insistons pas sur la piteuse figure que fait, dans le voisinage de cette fête de lumière, un *Héliodore* de M. Lafon, et surtout n'ayons garde d'évoquer le souvenir de la fresque de Delacroix. M. Berteaux a traité avec un nouveau succès un des effets de nuit dont il est coutumier et qui encadre un épisode dramatique de la chouannerie ; le drame est mouvementé, bien composé, et l'éclairage atteste une habileté peu commune à rendre ces jeux tout particuliers de lumière. Le sujet traité par M. Castaigne fait songer au *Pollice verso* de son maître, M. Gérôme, avec un procédé qui n'est ni plus neuf ni moins poncif, et à certains tableaux de Gustave Doré, moins l'art de la mise en scène et de la composition pittoresque. M. Wagrez trouve vraisemblablement, auprès d'une certaine clientèle d'amateurs (?), un succès qui l'encourage à présenter, chaque année, collés sur un fond de papier peint, qui a l'ambition de nous représenter la Venise du xv^e siècle, de petits personnages en carton, sèchement découpés et coloriés. Le *Saint Sisoës* de M. Vollet sent bien l'école, ce dont nous n'avons pas le courage de le blâmer quand nous assistons au spectacle de tant de tableaux qui la renient avec un parti pris si délibéré et surtout si prématuré ; bonne peinture, d'ailleurs, mais qui rend trop servilement la vulgarité des modèles. La *Charlotte Corday* de M. Story vaut d'être citée pour l'intéressante étude de l'éclairage et l'attrait que peut donner à un sujet tant de fois interprété, une recherche intelligente dans le rendu des reflets.

La *Niobé* de M. Solomon est une peinture académique, froide d'expression et un peu anémique, mais bien dessinée et avec une visible préoccupation de l'antique dans le style des figures ; l'abus des raccourcis, du reste bien traités, tend à faire plafonner la composition. Dans *Le lendemain de Rocroy*, M. de Richemont repré-

sente Condé venant saluer le corps du général ennemi, Fuentès, tué sur le champ de bataille où, quoique gravement malade, il s'était fait transporter dans un fauteuil ; la scène a une certaine solennité d'allure qui est bien en situation, elle est interprétée d'une main ferme et habile. M. Rochegrosse a fait preuve encore une fois, dans le *Bal des ardents*, de son talent habituel de composition ; ce tableau est intéressant, mais rien de plus : il est plutôt curieux à cause de l'ingénieuse recherche des costumes et des accessoires, qu'émouvant par l'atroce spectacle de ces malheureux, au milieu d'une fête, transformés en torches vivantes. L'*Épisode du combat de Quiberon*, de M. Outin, est traité avec beaucoup de virtuosité et dans une note pittoresque, mais, malgré les dimensions de la toile, il ne dépasse pas la portée d'une simple anecdote contée avec quelque brio. Le vaste tableau de M. René Ravaut, *Raymond VI, comte de Toulouse*, rappelle le genre des sujets chers à M. Jean-Paul Laurens, nullement sa manière ; l'effort consciencieux pour atteindre à l'expression dramatique y est manifeste, malheureusement il échoue en grande partie dans une coloration froide, où manquent l'accent et la fougue qu'il faudrait pour marquer la triste déchéance et l'isolement misérable du comte, mis en interdit par l'Église. L'*Hommage à Delacroix* est une allégorie de M. Fantin-Latour, conçue dans ce sentiment gracieux et quelque peu mystérieux, qui donne tant de charme à ses œuvres.

Avec la *Grève* de M. La Touche, nous entrons dans le domaine des artistes qui demandent aux scènes de la vie contemporaine, sincèrement observées, leurs sujets de prédilection ; celle-ci est terriblement sinistre, dans le décor d'une usine aux murs noircis par le charbon, sous un ciel pluvieux et bas, avec le cortège des grévistes hâves, de mine farouche et haineuse, guidés par une loque noire que l'un d'eux agite au bout d'un bâton : c'est bien là, dans sa réalité poignante, l'expression de la misère révoltée, fortement rendue par l'allure farouche des personnages et la dureté des physionomies, par la tonalité générale qui ne s'écarte guère de la gamme des gris et des noirs, enveloppant la scène d'une teinte lugubre. M. Laurent-Desrousseaux a trouvé dans *La veille de la première communion*, une de ses inspirations les plus élevées : agenouillées dans une église où d'étroites fenêtres répandent une lumière calme et discrète, qui se mêle aux reflets plus colorés des cierges, quelques jeunes filles, de

LA BENEDICTINE

profils très doux et de mise modeste, prient en une attitude recueillie ; le sentiment religieux est admirable dans ce tableau, et l'étude de la lumière y est traitée avec une extrême délicatesse. Il y a de précieuses qualités de la même sorte dans l'œuvre de M. Meslé, dans l'atmosphère lumineuse de ce paisible intérieur, où deux femmes tricotent auprès d'une fenêtre qui s'ouvre sur la campagne, dans l'accent intime et vrai des figures. C'est encore l'expression de ce sentiment qui attire dans le tableau de M. Crochepierre, le *Benedicite :* ici tout l'intérêt se concentre, à peu près sans partage, sur le visage de la vieille paysanne, vraiment touchante par la sincérité, la simplicité naïve, par la ferveur résignée de sa prière ; certes, l'habileté du peintre est consommée, mais elle ne fait nul tapage et ne saute pas aux yeux, c'est, dès l'abord, la vérité de l'expression qui captive. Cependant, si l'on veut étudier avec quelque attention la technique de l'exécutant, il y a là de quoi ravir ceux qui se plaisent à une étude minutieuse et serrée de la nature, à une recherche très exacte des valeurs.

M. Gueldry n'a fait qu'un tableau de genre, de son *Éclusée :* notre admiration ne va guère à ces canotiers et canotières qui ne semblent qu'un prétexte à grouper des tons vifs et heurtés. *La repasseuse*, de M. Michel-Lévy, présente un éclairage intelligent et adroitement rendu, non sans une pointe d'observation fine et spirituelle. M. Geoffroy, qui s'est fait une réputation méritée par ses tableaux de mœurs populaires, nous introduit, cette fois, à l'hôpital, le jour de la visite. Les types, comme toujours, sont observés avec beaucoup de justesse et cette nuance de malice qui lui est habituelle ; nous n'en apprécions pas moins les intéressantes qualités de cette peinture, en particulier la souplesse des tons clairs des rideaux et des lits qui s'alignent en une longue file sous le jour froid et égal de la vaste salle. Dans le tableau de M. Pinfold, *La mauvaise nouvelle*, l'émotion est très intense parce qu'elle se dégage, sans manifestation superflue, de l'éloquence des attitudes et de la gravité attristée des physionomies ; le vieux marin qui se raidit contre la douleur et refoule ses larmes prêtes à tomber, est d'une grande expression. Notons une amusante et bien spirituelle singerie de M Alfred Méry ; — un remarquable tableau de M. Gelhay, le *Baptême*, où l'artiste, en exécutant tout à fait sûr de soi, a franchement abordé un effet de pleine

lumière sans transiger avec aucune des difficultés qu'il a rencontrées dans l'interprétation des colorations vives, ne sacrifiant aucun détail en vue de l'effet et l'obtenant cependant avec une singulière puissance; — de M. Émile Jacque, *L'omnibus de l'Odéon*, tableau parisien très pittoresque; — l'intérieur paisible et d'un si joli sentiment, de M. Biessy, où l'aïeule s'est endormie après le repas, et qui s'égaie d'un rayon de soleil posant sa fine raie sur la nappe blanche; — un délicat profil de jeune fille, exquis de distinction, d'un coloris discret et sobre, par M^lle^ Alix d'Anethan; — une agréable composition décorative, *Diane*, de M^me^ Marie Cazin, aux tons éteints de vieille tenture; — les *Confitures* de M. Girardot, qui révèlent une entente très subtile des valeurs; — un second tableau de M. La Touche, la *Première communion*, qui présente un effet de lumière peint avec une aisance et une ampleur peu communes; — un *Graveur*, par M. Gilbert, largement traité aussi, d'un relief étonnant.

C'est par des œuvres de cette sorte, où les problèmes de la lumière et de l'enveloppe aérienne sont franchement et résolument abordés, où se montrent une étude très sincère de la nature, une recherche scrupuleuse dans le rendu, servie par des qualités de facture de premier ordre, que vaut surtout le Salon (1) : en somme, ici

C'est le fonds qui manque le moins.

Mais ce fonds laborieusement conquis est fatalement condamné à demeurer stérile si l'idée vivifiante ne vient le féconder. Pour des artistes, cette suprême habileté de métier ne doit être qu'un moyen; ce ne saurait être un but. Qu'ils se persuadent que l'œuvre d'art n'existe que par la part d'imagination qu'y met l'artiste : ils savent peindre, qu'ils apprennent à penser.

JEAN ALBOIZE.

(1) Que dire de ces productions qu'on désigne du terme, déjà bien suranné, de tableaux de genre? Quelques peintres y persévèrent encore, qui y ont acquis une bruyante renommée, en un temps et dans un milieu où rien n'était tant admiré que le sujet vulgaire ou insignifiant, l'anecdote sentimentale ou amusante. Pour le présent, le plus clair de leur succès est de fournir des sujets de reproductions pour les marchands d'estampes et les éditeurs de photographies, aux vitrines desquels ils triomphent, il est vrai, sans partage. Au Salon, ils ont bien leur public aussi; mais, s'ils offusquent l'œil des artistes et des délicats, ils témoignent, par leur exemple, de l'inanité du tableau de genre au point de vue de l'art.

# LA NATURE MORTE

Il y a à peine vingt-cinq ans, un critique chargé de traiter de la nature morte au Salon, n'eût pas manqué de partir en guerre contre la division de l'art en genre inférieur et en genre noble; mais aujourd'hui on a ennobli tant de choses qu'il m'est interdit d'entonner le moindre petit air de bravoure en faveur de la peinture de carottes ou d'artichauts, laquelle — lorsqu'elle est vigoureusement traitée — se couvre d'or comme toute autre espèce de peinture. On aurait, du reste, beau jeu pour établir la noblesse de celle-là, car les historiens de l'antiquité classique nous racontent de petites historiettes qui établissent — si on les veut croire, et pourquoi ne les croirait-on pas ? — que les artistes de leur époque ne dédaignaient pas la nature morte et même le trompe-l'œil, qui n'est qu'une nature morte particulière, à l'usage de M. Joseph Prudhomme. Des peintures de ce genre couvrent tous les murs de Pompéi, et une grande partie des mosaïques que nous retrouvons partout où les Romains ont mis le pied, représentent des natures mortes rendues avec autant de réalité que ce procédé le permettait. Pour retrouver l'origine de ce genre, il faudrait sans doute remonter beaucoup plus haut, par delà le déluge peut-être ! La science a bien démontré que les troglodytes de la période magdalénienne étaient d'habiles animaliers ; peut-être découvrira-t-on un jour qu'ils aimaient à dessiner ou même à peindre le poireau à la blonde chevelure ou l'oignon au teint cuivré. Il ne faut désespérer de rien lorsque, comme nous, on a l'honneur d'appartenir à une époque de découvertes historiques et même préhistoriques.

Il est certain que depuis que l'art existe, — c'est dire depuis toujours, comme disait le gamin de Charlet, — il y a eu constamment deux catégories d'artistes : les rêveurs, les poètes, ceux qui s'essayent à faire exprimer à l'art ce quelque chose qu'il est inutile de chercher à définir; puis ces artistes pour lesquels l'art est le seul but, et qui, dans les civilisations avancées, peignent pour l'unique et suprême

plaisir de peindre. Ceux-ci créent tout naturellement la nature morte, genre où la poésie a pourtant quelque chose à voir, puisque, suivant une admirable expression, l'homme, s'ajoutant à la nature dans toute manifestation artistique, met forcément un peu de sentiment même dans la représentation des choses les plus vulgaires. Une soupière en porcelaine de Saxe, un flacon, une brioche, un couteau : Chardin fait, avec ces humbles objets, un poétique tableau; mais la poésie qui se dégage de ces œuvres n'est peut-être pas exclusivement le fait de la peinture. Chardin nous montre, en effet, avec une singulière intensité de vérité, un petit coin de la vie d'autrefois; à cette évocation intime, notre émotion est, au moins pour une part, de la nature de celle que nous ressentons, par exemple, en face d'une authentique table à balustres, sur laquelle nos pères d'il y a deux cents ans ont trainé les manches de leurs justaucorps. Ceci, d'ailleurs, n'enlève rien au mérite d'un de nos plus grands peintres.

Une bonne nature morte ne peut qu'être un bon morceau de peinture. Ici les qualités purement pittoresques doivent être la première préoccupation de l'artiste. Ce genre exige une puissance d'exécution et une virtuosité particulières. Aux époques où les qualités matérielles sont peu prisées, il paraît donc naturel que la nature morte n'existe guère, ou tout au moins soit reléguée au dernier rang : c'est ce qui est arrivé chez nous pendant la période dite académique, et cependant il ne serait pas impossible de trouver quelques bons tableaux de nature morte, mais bien rares, sortis du pinceau de quelque élève de David ou de Guérin. Au lendemain du XVIIIe siècle, d'une époque où l'art de peindre fut poussé si loin par quelques-uns, le manque d'habileté, chez la plupart des académistes, serait vraiment pour nous surprendre si nous ne savions qu'il était voulu. C'étaient, pourrait-on dire, des fanfarons de mauvaise peinture, qui semblaient mettre leur honneur à ne cultiver que le genre proscrit par Boileau : pour eux, montrer quelque virtuosité, c'eût été déchoir.

Quand vinrent les romantiques, il leur fallut réapprendre une technique à peu près oubliée. Ce fut, d'ailleurs, assez tôt fait : Delacroix, Decamps, Th. Rousseau, etc., furent de merveilleux ouvriers de la peinture. De natures mortes, on n'en fit pas beaucoup pendant la période romantique; exprimer la passion, le sentiment, par les moyens pittoresques, tel était alors le but poursuivi. Or, il

est à peine besoin de dire que la nature morte ne se trouve pas comprise dans cette formule. Ce ne fut donc que plus tard qu'elle reparut avec Philippe Rousseau, Monginot, Vollon: dans ces trois noms se résume toute l'histoire de la nature morte moderne. J'entends de la nature morte des peintres, car il y a aussi la nature morte des antiquaires, sur laquelle M. Blaise Desgoffe règne sans conteste, après l'avoir peut-être inventée. Des localités très justes, une facture très spirituelle, une aptitude toute particulière aux arrangements ingénieux — trop ingénieux peut-être — telles sont. il me semble, les caractéristiques principales de la personnalité artistique de Philippe Rousseau qui fut un charmant peintre, de grand talent, mais dont les tableaux ne sauraient cependant être comparables aux chefs-d'œuvre des maîtres. Que lui manquait-il donc? presque rien, mais ce rien est tout : un peu plus de simplicité, un peu plus de puissance; — si vous me trouvez trop sévère, souvenez-vous du bon Chardin. Chez Monginot les localités sont aussi fort justes, je dirais volontiers trop justes; quelques sacrifices de plus, quelques bonheurs de palette de moins, et la peinture de Monginot gagnerait un peu de cette maîtrise qui lui fait absolument défaut, il faut bien en convenir. Vollon est celui de nos artistes qui possède le mieux les qualités qui font un peintre de nature morte de premier ordre ; l'exécution de ses tableaux est si admirable qu'en les étudiant nos peintres les plus en renom peuvent prendre d'excellentes leçons de technique. L'habileté de Vollon concourt au rendu d'une pensée artistique, sa brosse n'est pas seulement adroite et spirituelle, elle est surtout expressive, et si, par exemple, il reproduit avec un singulier bonheur telle circonstance » caractéristique de son modèle — poisson, oiseau, etc. — la touche y est pour beaucoup, pour tout quelquefois, pourrai-je dire. Mais voilà assez de préliminaires. Il est temps d'entrer dans mon sujet.

L'envoi de M. Vollon est certainement un des beaux morceaux de peinture du Salon ; ce tableau, malgré la figure qui s'y trouve, ne sort pas du genre de la nature morte, et je pense qu'il y a lieu d'en féliciter son auteur. Très brillant, très amusant de touche le tableau de M. Monginot, *Convoitise*, mais d'une peinture pas assez solide; bien vivants, bien remuants les faucons du premier plan, mais la draperie du fond est peinte maigrement et me gâte tout le tableau. M. Blaise

Desgoffe continue à nous montrer des émaux de Limoges, des onyx, mêlés à des cristaux; il y a bien longtemps que cela dure, et on s'émerveille de constater que cet artiste du genre ultra-consciencieux persiste, en dépit des années, à avoir l'œil aussi bon et la main aussi sûre que devant. On m'assure qu'il se trouve des personnes pour aimer sa peinture; quant à moi, j'admire en lui l'artiste convaincu et je jalouse la délicatesse de ses organes. Mais voici de la peinture robuste et crâne : très bien comprise la grande toile de M. Rozier, *Chez Gargantua;* c'est là une composition dans le genre de Snyders, on y voit dans un beau désordre des gibiers et des oiseaux de toute sorte, chevreuils, paons, lièvres, cygnes, oies, faisans, bécasses, canards, dindons, etc., et puis dans le fond, des cuisiniers, des rôtisseurs. Les raisins de M. Bergeret sont très fins de ton et peints d'une touche délicate et agréable. Voici des poissons de mer, rouget, congre, etc., qui rappellent ceux de Vollon, ils sont signés Joseph Bail; c'est bien, il y a de la vigueur, mais où est la finesse du maître? Les *Pommes de terre en robe de chambre* de M. Cesbron, le peintre de fleurs, n'ont pas assez de consistance; creux, cassants, un peu en verre ses tubercules ne paraissent pas renfermer la bienfaisante farine qui fait la gloire de leurs congénères. Des fruits, des huîtres et un homard, c'est ainsi que M. Fouace déjeune en carême, si nous en croyons le livret; très agréable peinture, ton fin, touche spirituelle. M. Chrétien peint un peu dans le genre de M. Fouace, mais il est plus minutieux, sa peinture frotissée a quelque chose de mesquin; cependant les natures mortes qu'il expose ne sont pas sans qualités. Le *Gigot* de M. Eugène Claude est d'une coloration très brillante, c'est là un excellent morceau de peinture. Quelques fleurs en terminant : les *Giroflées* de M. A. Rouby qui sont vigoureusement traitées et d'une coloration puissante; les deux tableaux de M. Bourgogne, *Chez le fleuriste* et *Chrysanthèmes*, peints avec beaucoup d'habileté; quant au *Bouquet de Chrysanthèmes* de M. Maisiat, il ressemble un peu trop à de la vieille peinture.

CAMILLE LEYMARIE.

# LA GRAVURE

Le Salon de gravure ne laisse point d'impressions tumultueuses (c'est toujours cela par ce temps de bousculade universelle) ; et le visiteur y peut, en toute tranquillité, faire des observations générales, particulières, comparatives, voire rétrospectives, sur l'état d'un art auquel on associe généralement des idées de patience et d'austérité. A dire vrai pourtant, le mot austérité prononcé à propos du Salon de gravure actuel fait un peu songer à quelque congrégation sévère dont les membres seraient devenus sceptiques. C'est malheureusement là l'impression qui se dégage de l'ensemble des gravures exposées. Beaucoup trop d'entre elles paraissent procéder de ce scepticisme froid, terne, éclectique, qui nivelle impitoyablement toute personnalité et finit généralement par interdire à l'artiste le libre usage de ses qualités et de ses défauts, — quand il ne lui apporte pas par surcroît les amertumes et les dégoûts de l'indécision. Le manque de parti pris, le manque de foi, si l'on veut, gêne évidemment beaucoup de graveurs.

Les résultats troublants des procédés de photogravure sont aussi pour quelques-uns d'entre eux la cause d'un malaise plus ou moins nettement perçu, mais indiscutable. Entraînés par un désir de lutte, louable et naturel, ils ne peuvent s'empêcher de chercher à faire *aussi bien* que la photogravure, au lieu de se mettre délibérément à faire *autre chose*. C'est ainsi qu'ils usent inutilement leurs forces et se laissent dominer par quelques mauvais côtés de l'influence photographique. Ceci nous vaut des estampes fort bien faites et très poussées, mais ternes et sans nerf, parce que leurs auteurs les ont trop vues à travers les gris mécaniques du cliché et que, comme un écolier qui a oublié le maniement de son lexique, ils paraissent avoir perdu l'habitude de faire jouer d'une façon personnelle des noirs et surtout des blancs.

Il est peut-être un peu dur de signaler aussi crûment ces côtés

défectueux, mais on peut s'assurer, en parcourant, même rapidement, les estampes, excellentes, bonnes ou médiocres, exposées au palais de l'Industrie, que ces réflexions ne sont point dictées par un pessimisme gratuit.

Les graveurs ont décerné une médaille d'honneur à M. Achille Jacquet, l'homme de France qui grave avec la plus impitoyable régularité. Sa planche est la gravure un peu froide de cet admirable portrait de religieuse qui fut, l'année dernière, pour Alexandre Cabanel, l'occasion d'un succès éclatant près des peintres et des critiques de toute école et de toute opinion. Le *Portrait de la fondatrice des petites sœurs des pauvres* devait primitivement être exécuté avec la collaboration du plus célèbre des graveurs au burin contemporains, M. Henriquel-Dupont, maître de M. Jacquet. M. Henriquel a recueilli dans sa longue carrière tous les lauriers qu'un artiste puisse ambitionner, et si ses travaux ont été supprimés sur la planche en question, espérons, pour M. Jacquet, que c'est par une intention affectueuse du vieux maître qui a voulu laisser à l'un de ses meilleurs élèves toute l'intégrité d'un succès indiscuté.

Il faut signaler parmi les bons envois des graveurs au burin le *Portrait du cardinal de Richelieu,* d'après Ph. de Champaigne, gravé par M. Deveaux (1re médaille); la planche un peu terne de M. Danguin d'après L. Cogniet, *Saint Etienne visitant les malades;* les *Femmes de Tanger* par Morse d'après B. Constant; la planche sobre et fort bien traitée, de M. Lamotte, d'après le bas-relief de Dalou, les *États généraux*, et une petite pièce charmante de ton et d'exécution de M. T. de Mare d'après Fragonard, la *Foire de Saint-Cloud.* Le *Portrait de Pierre Corneille,* gravé par M. Burney, bien que fait avec une extrême conscience, n'a point un aspect agréable; il manque de calme, d'assiette, si l'on peut employer ce terme à propos d'une estampe. Relevons en passant les noms de MM. Haussoullier, Barbotin, Rapine, et le dernier envoi de feu Léopold Massard, le *Portrait du cardinal Lavigerie* d'après Bonnat. M. Abot, qui expose un *Boileau* d'après Mme Lemaire, des vignettes d'après MM. Lynch et Toudouze et quelques portraits, a, dans l'aspect très frais de ses planches et l'habileté de son travail, deux éléments assurés de succès.

La gravure à l'eau-forte originale est assez peu représentée au

Salon : à part les planches de M. Ch. Jacque, *La grande pastorale* et neuf petites pièces rustiques, les eaux-fortes bien franches d'allures de MM. Cazin et Paul Blanc, le charmant portrait du regretté Edm. Hédouin par Boilvin, et les vignettes de Lalauze pour *Werther* et *Le vicaire de Wakefield*, on ne voit guère, sous la rubrique eau-forte originale, que des noms étrangers. M. Ball expose une *Vue de Venise*, très vivement exécutée, qui lui a valu une mention honorable, M. Bakewell, deux *Vues de Florence*, M. Haig, des *Vues d'Espagne*, M. Heseltine, des *Vues d'Angleterre et de Bordighera*, M. Storm van S'Gravesande, un *Clair de lune*. Peu de compositions ou d'études de figures.

Les gravures de reproduction, dites eaux-fortes, forment la grande masse des envois ; il y en a beaucoup de médiocres, qui ne rappellent guère l'eau-forte que de loin ; mais il y en a d'excellentes, et en première ligne celles de MM. Müller, Kœpping, Lecouteux, et Fornet.

M. Müller, un jeune, a du nerf, de la souplesse, une adresse extrême, une pointe bien incisive, bref un réel tempérament de graveur. Encore un peu de maigreur parfois. Les deux planches d'après Fréd. Morgan et Farquharson sont très remarquables et très remarquées. *L'Age de pierre*, gravé par M. Lecouteux d'après M. Cormon, est une page solide, une œuvre digne en tous points de l'excellent portrait du général Prim ; quant à la *Tête de vieillard* gravée par M. Kœpping d'après Rembrandt, c'est un tour de force déconcertant. Il est impossible de pousser plus loin l'imitation du tableau, et, à parler franchement, c'est peut-être poussé trop loin, mais c'est réellement très fort et très étonnant. L'interprétation, donnée par M. Fornet, de types dessinés par M. Raffaelli avec son impitoyable réalisme, est admirable de précision et de vérité; beaucoup d'aisance dans le rendu, malgré l'exactitude rigoureuse avec laquelle sont reproduits les originaux. A signaler parmi d'autres remarquables envois les grands paysages gravés par MM. Chauvel et Brunet-Debaines, le *Printemps* par M. Bracquemond, d'après Millet; la *Fenaison* par M. Focillon, d'après Lhermitte; les vignettes très poussées, gravées par M. Géry-Bichard (deuxième médaille) d'après M. L.-O. Merson pour *Notre-Dame de Paris;* un *Frontispice* de Léopold Flameng pour l'œuvre de Boileau, d'après M. Lechevallier-Chevignard; deux *Vues de Paris* par M. Toussaint, d'après Zuber ; une excellente

pièce de M. Massé, d'après Orchardson, la *Reine des épées;* le *Lawn-Tennis* par Mordant, d'après Lavery, et le *Drapeau* de Moreau de Tours, du précédent Salon, habilement reproduit par M. Quarante.

Les planches de M. Mathey, d'après Delort, sont aussi bien gravées que possible, mais on peut leur faire le reproche d'être également bien gravées en tout point, de sorte qu'elles n'ont guère d'accent; celle de M. Courtry, la *Lettre de recommandation*, d'après M. Aranda, fait songer avec regret au Milton dictant le *Paradis perdu* et à quelques eaux-fortes plus « eau-forte » du même auteur. Relevons en passant les noms de MM. Delaunay qui expose la *Cathédrale de Chartres;* Gautier, l'*Abbaye de Westminster;* Huault-Dupuy, avec deux vues de l'Anjou; Greux, les *Bords de l'Oise,* d'après Daubigny; Boulard, des *Vignettes pour les confessions de Rousseau,* d'après Leloir; Bouvenne, *Un tigre*, d'après Delacroix; Menpès, *Le repas des archers,* d'après Fr. Hals, grande pointe sèche très originale, traitée avec toute la liberté d'un peintre, et Hanriot, dont le portrait de femme, d'après Rembrandt, est franchement exécuté et non sans finesse.

Dans la lithographie on remarque : *Éventail et poignard* par M. Colas, d'après Falguière (troisième médaille); les envois de MM. Corpet et Derache, également médaillés, les lithographies originales de M. Fantin-Latour, de M. Sirouy, et une pièce très crânement enlevée de M. Maurou, *Paysage*, d'après Vallet, qui rappelle les meilleures lithographies originales par l'aisance de la facture. A signaler aussi le grand *Portrait de femme* de M. Lunois, étude originale, et le *Ludus pro Patria* gravé d'après M. Puvis de Chavannes par M. Thornley.

Les graveurs sur bois ont quelques envois absolument remarquables. Le *Portrait de M. Français* gravé par M. Baude, d'après Carolus Duran, est un véritable tour de force, si l'on se rappelle l'exquise fraîcheur et le brio de l'original. Les gravures sur bois originales de MM. Lepère et Beltrand, outre qu'elles sont fort intéressantes et très spirituelles, méritent les plus grands encouragements, car elles représentent un effort, une innovation dignes de tout succès. Avant de quitter la gravure signalons l'excellent *Sabotier* gravé par M. Clément Bellanger, d'après M. Lhermitte; les bois extraordinaire-

ment habiles et souples, gravés par M. Florian sur les dessins de M. Besnard, pour la *Force psychique,* et constatons que le Salon de gravure, malgré les critiques dont il est passible, renferme encore beaucoup d'excellentes estampes, si l'on tient compte surtout du voisinage accaparant de l'Exposition universelle.

F. COURBOIN.

## L'ARCHITECTURE

Au Salon d'architecture de 1889, l'art exotique tient une place importante. Il a pour introducteur M. Fournereau, qui a relevé et dessiné un des plus grands monuments du Cambodge siamois, la pagode royale d'Angkor-Vat. Cet artiste nous montre là le principal résultat d'une mission bien remplie, d'où il a rapporté encore d'autres travaux et de nombreux moulages. M. Lheureux a projeté d'élever sur l'emplacement des Tuileries un monument à la gloire de la Révolution française. C'est une pyramide qui, — singulière coïncidence — ressemble quelque peu à celles d'Angkor-Vat, mais avec moins de verve, moins d'aisance, avec plus de motifs divers et un désordre qui n'est pas dans l'édifice kmer; l'œuvre de M. Lheureux est cependant intéressante. Sur le même terrain, M. Bruneau propose d'élever un musée composé de deux salles reliées entre elles par un monument votif; cette dernière partie du projet est d'un caractère insuffisamment accentué. Le talent dont M. Bruneau a fait preuve ici, a servi surtout à démontrer qu'un emplacement aussi magnifique que celui des Tuileries ne saurait être judicieusement réservé à un musée, ainsi qu'il en a été longtemps question. M. Clément est l'auteur d'un projet de restauration du *Duomo* de Milan; les tours sont grêles et n'ont pas assez d'importance. Dans le projet d'Opéra-Comique présenté par M. Allorge, la disposition du plan ne manque pas de simplicité, mais, pour aller du grand vestibule à la salle de spectacle, il n'y a guère d'autre passage qu'un palier d'escalier; la façade principale, qui est sur le boulevard, n'est pas intéressante et manque de particularité, les façades latérales et les coupes sont très bien traitées; dans l'ensemble il y a de la verve, de l'ampleur et beaucoup d'habileté. Le vestibule pour une habitation, de M. Vinson, ne paraît pas habitable; c'est une sorte de décor de théâtre, où l'on a ménagé autant de coulisses du côté cour que du côté jardin, et qui pourrait servir à encadrer *Théodora*, si le fond n'était pas d'un style à

encadrer la *Muette*. M. Trilhe a eu l'idée ingénieuse, mais compliquée, de construire un marché aux fleurs au-dessus des réservoirs de la Ville, rue de Constantinople. M. Genuys a édifié une fontaine publique aux frais d'un maire de Bayeux; scellé à la meilleure place, le portrait en bronze de ce magistrat municipal ne laisse pas oublier un instant sa fastueuse générosité.

Parmi les ouvrages d'art et d'archéologie en architecture, exécutés à Rome par les pensionnaires de l'Académie de France, la restauration de la partie nord-est de la villa de l'empereur Adrien, par M. Esquié est un des mieux réussis. Le sujet ne comportait guère une étude approfondie de la forme générale, aussi M. Esquié s'est-il attaché à en interpréter le côté gracieux : le morceau le plus curieux de cette restauration est, en effet, une nymphée très étudiée et rendue à la perfection. Le marché pour la ville de Châteaudun exposé par M. Gagey est une excellente composition; son esquisse du concours pour le palais de l'Exposition universelle, a aussi de grandes qualités, mais il est fâcheux que la base du dôme principal soit cachée par des constructions qui paraissent élevées sur des arches de pont. M. Redon a fait, sans enthousiasme, de bons exercices scolaires; dans son travail de restauration du temple de la Concorde, à Rome, il a imaginé des fenêtres qui conviendraient à une habitation plutôt qu'à un temple. Voici le dessin de la porte que M. Gautier a construite pour l'Exposition universelle, à l'entrée de l'esplanade des Invalides, composition gaie et brillante, avec, au centre, un dôme lumineux qui malheureusement n'a pas été exécuté. M. Meissonier a décoré agréablement une salle de restaurant. M. Mayeux, pour un tombeau en Bretagne, s'est inspiré des calvaires du Finistère; l'œuvre a beaucoup de charme, bien que l'aquarelle qui la représente paraisse un peu fatiguée. M. Hourlier et M. Lafon exposent chacun une belle aquarelle. M. Boitte a fait une excellente restauration d'une cheminée monumentale du palais de Fontainebleau.

En passant des salles d'architecture dans les galeries, on voit d'abord plusieurs projets d'hôtel de ville pour Calais : c'est correct, administratif, c'est triste. Après avoir examiné cela, il faut aller se réchauffer l'œil en admirant les hôtels de ville de Compiègne et de Loos dont les copies se trouvent dans la seconde salle. Cependant le

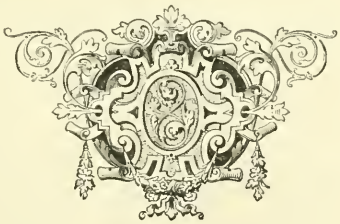
projet de M. Wallon a de remarquables qualités : la conception du plan s'adapte parfaitement au terrain; la circulation des voitures n'encombre pas le rez-de-chaussée comme dans le projet de M. Dutocq. M. Gayet expose d'intéressants documents provenant de Louqsor; les rendus sont insuffisants et c'est dommage, car le sujet traité est du plus haut intérêt. M. Durand a construit à Béziers une maison très bien étudiée dans toutes ses parties. M. Astruc présente une « gare de passage »; M. Cazaux, deux belles restaurations de châteaux féodaux; M. Josso, un Panthéon qui paraît être le résultat de toutes sortes de réminiscences, projet d'une bonne tenue.

La plupart des architectes qui sont dans la force de leur talent ne figurent pas, cette année, au Salon d'architecture. On peut espérer pourtant que ces Salons, grâce au nouveau règlement qui ne rejette plus, sans examen, les œuvres d'actualité, les concours publics, reprendront beaucoup de l'importance qu'ils avaient perdue. Si les esthéticiens accrédités le voulaient bien, ils pourraient, par leurs envois, rendre l'exposition plus intéressante, provoquer ainsi la curiosité du public, enfin attirer ici tous les dispensateurs de travaux, qui n'y viennent jamais. Alors l'architecture pourrait quelquefois échapper aux spéculateurs pour retourner aux artistes.

E. LOVIOT.

On ne saurait admettre que la collaboration de M. E. Loviot à *L'Artiste* par le compte rendu qu'il vient d'y donner du Salon d'architecture, oblige *L'Artiste* à ignorer les envois de M. E. Loviot. Nous qui n'avons pas, de les passer sous silence, les mêmes raisons personnelles que notre collaborateur, nous croyons devoir, à défaut d'une appréciation qui en pourrait peut-être sembler suspecte ici, en faire au moins une mention, d'autant que, d'après le témoignage de ses confrères eux-mêmes aussi bien que des rares curieux d'art qu'intéresse le Salon d'architecture, ils ont quelque importance et même quelque mérite. C'est d'abord, placé au centre de l'une des salles, la maquette en plâtre d'un monument à la mémoire des Girondins pour le concours de la ville de Bordeaux : la base est formée d'une sorte de cénotaphe sur plan circulaire; de cette base émerge un piédestal qui porte une statue de la République. Les figures ont été modelées par M. Cordonnier. L'autre ouvrage exposé par M. E. Loviot est encore une esquisse qui a été présentée au concours organisé par le ministère de l'Industrie et du Commerce pour la construction des bâtiments de l'Exposition universelle : l'auteur n'a insisté que sur la composition d'un

monument commémoratif du centenaire de 1789 ; ce monument a trois cents mètres de hauteur, conformément au programme du concours qui prévoyait une tour de pareille élévation. Cette tour, qui, dans le plan adopté et exécuté, est devenue l'échafaudage en fer du Champ-de-Mars, vulgairement appelé Tour Eiffel, est, dans le projet de M. E. Loviot, un édifice réellement et architecturalement monumental. Qu'il nous soit permis d'ajouter, pour ceux aux yeux de qui les médailles décernées au Salon de même qu'aux autres expositions, et, en particulier, la médaille d'honneur, ont gardé quelque prestige, que dans le vote de cette suprême récompense par la section d'architecture, lequel ne peut, aux termes du règlement, donner lieu qu'à deux tours de scrutin, le nom de M. E. Loviot a réuni, à chacun des tours, le plus grand nombre de voix ; si, en fait, la médaille d'honneur ne lui a pas été attribuée, c'est parce que le susdit règlement, par une de ces dispositions dont la Société des artistes français semble se plaire à le compliquer, établit qu'elle ne doit être décernée qu'à la majorité *absolue* des suffrages : virtuellement, il peut en être considéré comme le titulaire. Ceci dit surtout afin de montrer que l'exposition de M. E. Loviot peut, sans exagération, ne pas être considérée comme une simple quantité négligeable, et pour expliquer pourquoi nous avons cru devoir la signaler. Le fait, au surplus, de la part d'architectes, partant de rivaux, d'avoir désigné pour la plus haute récompense du Salon d'architecture, précisément deux ouvrages écartés dans des concours, n'est-il pas significatif, et ne serait-il pas de nature à nous rendre passablement sceptiques au sujet de ce déplorable système des concours, si chaque circonstance où il est appliqué ne venait fournir contre lui une preuve nouvelle et manifeste à ceux mêmes qui avaient en lui la conviction la plus robuste et les illusions les plus tenaces ? (N. D. L. R.)



# EN NORMANDIE

## I

### *PROMENADE MATINALE*

*Verger fécond, jardin charmant,*
*Clos où luit la pomme vermeille,*
*Je t'aime, ô bon pays normand,*
*Lorsqu'un matin clair t'ensoleille !*

*Je t'aime, salubre et beau parc,*
*Terre d'amour et de merveille,*
*Où des cendres de Jeanne d'Arc*
*Naquit jadis le grand Corneille !*

## II

### *RUINES*

*Par un sentier feutré de mousse et d'herbe fine,*
*Le bois nous mène au vieux château*
*Qui, sous les pins, se dresse au bord de la ravine,*
*Dans les bruyères du coteau.*

*Ce fut, au temps des rois, un rendez-vous de chasse,*
*Ce fut un rendez-vous d'amour :*
*La Force et la Beauté s'y plaisaient. — A leur place,*
*Les hiboux y font leur séjour.*

*Mais, près des murs croulants, parfois, vers l'eau qui rêve,*
*Se penche une biche aux doux yeux ;*
*Et dans un chêne immense, en mai, chantent sans trève,*
*Tout le jour, mille oiseaux joyeux.*

---

## III

### *SOUS BOIS*

*Au fond de la forêt pensive,*
*Entre deux hêtres, sur un lit*
*De feuilles mortes, chante et luit*
*L'eau pure d'une source vive.*

*Dès la première heure, au réveil,*
*Le rossignol et la mésange*
*Viennent là, sans qu'on les dérange,*
*Lustrer leurs plumes au soleil.*

*Là, loin des cages et des grilles,*
*Les fauvettes prennent leurs bains,*
*Au bruit métallique des pins*
*Dont le vent froisse les aiguilles.*

*Près du troène au blanc bouquet,*
*Le ne-m'oubliez-pas y tremble ;*
*On y voit fleurir, presque ensemble,*
*La véronique et le muguet.*

*Sur le réseau leger que tisse*
*L'araignée aux yeux vigilants,*
*L'aube égrène là ses brillants,*
*Pâle et fugitive Eurydice.*

*Là, mûrit dans le serpolet*
*La fraise sauvage, pareille*
*A la pointe droite et vermeille*
*D'un sein ferme et gonflé de lait.*

*O les longs et tendres murmures,*
*Par lesquels la bête-à-bon-dieu*
*Vole, rose et noire, au milieu*
*Des mûriers constellés de mûres !*

*O le sanctuaire profond,*
*Où monte la musique douce*
*Qu'avec la source, sur la mousse,*
*Les ailes et les feuilles font !*

*Là, le réel se mêle au rêve,*
*Comme au ciel la verte forêt :*
*Ces bois sont sacrés ! on dirait*
*Le paradis que perdit Eve ;*

*Et c'est là que, par un beau jour,*
*Il faut mener la bien-aimée*
*Pour ouvrir, dans l'ombre embaumée,*
*Son cœur virginal à l'amour.*

---

## IV

### *BLANC BONNET*

*On ne porte plus la coiffe cauchoise*
*Q'au bal costumé, pour le Mardi gras :*
*A vos pommiers verts, vieux clochers d'ardoise,*
*Sonnez-en le glas !*

*On porte chapeau !... Qu'elles étaient belles,*
*Cependant, aux jours trop vite oubliés,*
*Vos Normandes, sous leurs flots de dentelles*
*Et leurs tabliers !*

*Les grands papillons des coiffes legères*
*Faisaient un charmant effet de blancheur*
*Sur les chers yeux bleus de vos ménagères*
*Et sur leur fraîcheur.*

---

V

## *LA CHANSON DE L'ALOUETTE*

*Dans les blés chante l'alouette,*
*Elle va prendre son essor.*
*Chante, alouette, chante encor*
*La belle que mon cœur souhaite ;*
*Chante encore, chante alouette,*
*Ses cheveux blonds dans les blés d'or !*

*Apaise mon âme inquiète,*
*Alouette aux cris amicaux ;*
*Chante, chante à tous les échos,*
*Le rire en fleur de la coquette ;*
*Chante ses lèvres, alouette,*
*Dans les rouges coquelicots !*

*Voix divine, ô fée, ô poète,*
*Ame blonde de l'épi mûr,*
*Chante de ton chant le plus pur*
*Ses yeux d'enfant qu'ici je guette ;*
*Va, monte au ciel, chante, alouette,*
*Chante ses yeux bleus dans l'azur !*

---

VI

## *MARINE*

*Bientôt va mourir le jour.*
*L'horizon de flamme et d'ombre,*
*Où bâille un nuage sombre,*
*Est rouge et noir comme un four ;*

*Et là-bas, sur la mer plate,*
*Le vent pousse les bateaux,*
*Comme de petits gâteaux,*
*Dans cette gueule écarlate.*

---

## VII

### *FÉERIE*

*Dans le champ fauché, la bergère,*
*Enfant hâlée aux clairs yeux bleus,*
*Mène, pieds nus, jupe légère,*
*Son troupeau de moutons houleux.*

*Le vent qui souffle, l'a coiffée*
*De la paille d'or du sillon;*
*Elle a l'air d'un conte de fée :*
*Est-ce Peau-d'âne ou Cendrillon?*

*O charmante et pauvre fillette,*
*Qui, la branche verte à la main,*
*Telle qu'un rêve de poète,*
*Vas par les champs, loin du chemin,*

*Reste pure, simple et sauvage,*
*Comme un jeune air du temps jadis !*
*Paris ferait trop de ravage*
*En ton âme de paradis.*

---

## VIII

### *ELIXIR*

*On fait du cidre avec la pomme;*
*Avec la grappe on fait du vin;*
*On fait avec le cœur de l'homme*
*Quelque chose de plus divin.*

*Dans le cœur palpite une flamme*
*Qui rend clair le plus noir séjour ;*
*Avec le cœur, ô ma chère âme,*
*On fait cet élixir : l'amour !*

---

## IX

### *APRÈS-MIDI DE NOVEMBRE*

*Dans la tiédeur d'un calme jour d'automne,*
*Sous le soleil mélancolique et tendre,*
*Comme il est doux d'être aux champs, et d'entendre*
*Mourir là-bas ce vieil air monotone !*

*On boit un philtre exquis, mais sans ivresse ;*
*Autour de vous, tout est rêve et silence :*
*D'un rythme lent, le peuplier balance*
*Ses rameaux d'or que le ciel bleu caresse.*

*On se réchauffe aux longs rayons obliques*
*Dans les sentiers jonchés de feuilles jaunes ;*
*Entre l'eau pâle et le frisson des aulnes,*
*Semblent flotter des formes angéliques.*

*Tandis que fuit la tremblante fumée*
*Qui, vers l'azur, s'élève des chaumières,*
*Le cœur se rouvre à ses amours premières ;*
*On croit bercer encor la bien-aimée !*

*Si l'Espérance est le bonheur suprême*
*Quand le printemps rit sur les verts calices,*
*Le Souvenir, l'automne, a ses délices :*
*Il est plus doux que la Volupté même.*

---

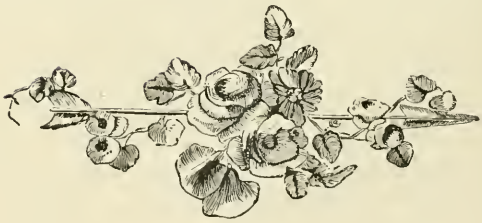
X

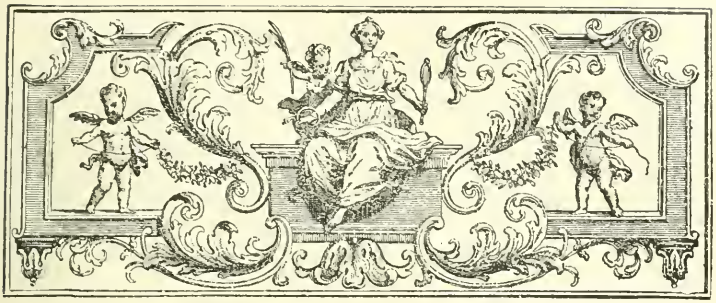
## DERNIER AMI

*Musset, cœur triste qui succombe,*
*Demande, se sentant plier,*
*Un saule éploré sur sa tombe.*
*— J'aimerais mieux un peuplier,*

*Préférant, sur mon solitaire*
*Et long repos silencieux,*
*A l'arbre courbé vers la terre*
*L'arbre qui jaillit vers les cieux.*

*ÉMILE BLÉMONT.*





# CHRONIQUE

Une nouvelle exposition de peinture, organisée par le Cercle de la rue Volney, témoigne de l'infatigable production du groupe d'artistes qu'il compte parmi ses membres. Il est juste de déclarer, d'ailleurs, que comme intérêt, cette série supplémentaire ne le cède en rien à celle qui l'a précédée, l'hiver dernier, et dont un de nos collaborateurs a rendu compte ici. Les plus réputés parmi les habitués de la maison n'ont pas dédaigné de participer à cette exposition d'été, quelques-uns même en envoyant du meilleur de leur cru. Nous avons retrouvé là, avec deux beaux portraits, M. Élie Delaunay dont la maîtrise ne se dément pas un instant, et qui restera, comme portraitiste, au nombre des artistes contemporains, un de ceux, assez rares, de qui l'œuvre gardera sans conteste le précieux privilège d'une impeccable tenue, grâce à une pénétrante observation unie à une

franchise d'exécution surprenantes ; le *Portrait de Mme la comtesse L.* est un morceau superbe par la souplesse du modelé obtenu en pleine lumière. La précision habituelle à M. Buland et le soin scrupuleux qu'il met à noter tous les détails, ne font pas défaut à son portrait de fillette; ce qui y manquerait plutôt, c'est l'équilibre de la perspective, la position des divers plans, c'est enfin que l'air ambiant est absent entre la figure et le fond du tableau, où les accessoires ne se résignent pas assez volontiers au rôle secondaire qui leur appartient. M. Dinet a eu de cette région de Bou-Saada que Guillaumet nous révéla de façon si magistrale, une vision très exacte et personnelle à la fois : il y a de l'éclat et une ingénieuse recherche dans le rendu des reflets, en son *Matin;* le *Soir* s'adoucit d'une enveloppe transparente et chaude, d'un charme réel. On ne saurait faire un crime à M. Toulmouche d'être resté de son temps, aussi ne médirons-nous pas de ses tableautins, sujets de genre conventionnels et faux ; il est encore de par le monde, paraît-il, des gens qui se plaisent à ces productions ; la croissante prospérité de ce commerce en est une preuve indéniable. Chez M. Desvallières la recherche archaïque et quintessenciée est curieuse quand elle a sa raison d'être dans un sujet tel que sa *Sainte Marie, Rose mystique*, elle n'exclut pourtant pas le modelé et l'exactitude dans le ton des chairs; si l'ensemble reste séduisant, les détails sont durs et la facture trop sommaire parfois. L'étude de femme de M. Rivey n'est pas sans mérite, mais les heurts que ses empâtements excessifs mettent dans son modelé sont ici tout à fait hors de propos. M. Carolus Duran est, dans son portrait d'enfant, redevenu le brillant exécutant que l'on sait. M. Bergeret donne, par sa nature morte, une preuve — qui n'était plus à faire — de son habileté à composer et à rendre une desserte. La liseuse mi-dénudée de M. Rixens montre une carnation fort attrayante avec des reflets dans la demi-teinte, à ravir les gens du métier. Ce n'est pas par la précision du dessin que M. Henner attire et conquiert ses admirateurs, aussi ne commettrons-nous pas l'indiscrétion de chercher ce qu'il peut y avoir de correction dans son *Esquisse de Christ en croix, pour la Cour de cassation ;* mais, cette fois, la « tache » de cette carnation, blafarde à l'excès, est déplaisante sur le fond de bitume habituel. Notons un paysage de printemps très délicat de M. Iwil. L'exécution des paysages de M. Berton s'arrête à mi-chemin, c'est peut-être même là ce qui en fait l'attrait; ils ont, d'ailleurs, de fort jolis tons. M. Monginot est exquis et plein d'esprit avec sa famille de chats, il est surtout hardi dans l'*Enfant de chœur* qui va jusqu'aux extrêmes limites du rouge. Nous reconnaissons au passage, sous la signature de M. Paul Merwart, le poète Léon Duvauchel dans un petit portrait finement peint. Dans sa figure de *Parisienne* M. Courtois, par la facture autant que par la dimension, confine au miniaturiste. Deux portraits de M. J.-J. Weerts sont d'une touche spirituelle et fine. M. Lafon impose à ceux qu'attire l'intéressant éclairage de son

portrait de femme, un éloignement anormal afin que se puissent atténuer pour l'œil les hachures brutales de son modelé. Le délicat problème d'un intérieur avec un éclairage artificiel, sans ombres opaques et lourdes, a été habilement résolu par M. Ménard, *Avant le bal;* la nuque et les épaules de la femme à sa toilette se modèlent très agréablement par la lumière de la lampe et des bougies ; à peine souhaiterait-on que les reflets s'acquittent plus scrupuleusement de leur emploi en prolongeant jusqu'aux bras de la jolie mondaine le charme de leur caresse.

---

Après le concours de cette année pour le prix de Rome — composition musicale, — l'Académie des Beaux-Arts, jugeant insuffisants les morceaux présentés, n'a décerné ni premier grand prix, ni premier second grand prix. Un deuxième second grand prix a été attribué à M. Fournier, élève de M. Léo Delibes. MM. Dukas et Bachelet, qui avaient obtenu dans des concours précédents le deuxième second grand prix, ne pouvaient, cette fois, obtenir la même distinction.

Cette année, c'était au tour de la section de gravure de décerner le prix Bordin, et elle avait indiqué pour programme une *Étude sur la fabrication des monnaies et médailles et ses rapports avec les progrès de l'art de la gravure en médailles depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.* Un seul mémoire a été envoyé à l'Académie. La Compagnie ne le jugeant pas digne d'obtenir le prix, a, conformément aux termes de la fondation, cherché si des publications relatives à l'art ne donnaient pas lieu à l'attribution du prix. C'est à l'ouvrage de M. Havard, dictionnaire de l'ameublement et de la décoration, qu'elle l'a attribué. La valeur en est de 3,000 francs.

Pour l'année prochaine, la section de musique a mis au concours du prix Bordin, le sujet suivant : *De la musique en France et particulièrement de la musique dramatique, depuis le milieu du dix-huitième siècle jusqu'à nos jours, en y comprenant les œuvres des compositeurs étrangers exécutées ou représentées en France.* La limite extrême du dépôt des ouvrages est le 31 décembre 1889.

---

Depuis quelques jours, au musée du Louvre, le public peut voir dans la galerie d'Apollon l'exposition des diamants de la couronne, dont nous avons déjà donné la description. Un gardien spécial est affecté, comme on sait, à la surveillance de la vitrine qui les renferme.

On vient d'attribuer au musée du Luxembourg le marbre de M. Antonin

Carlès, *Abel*, statue couchée, du Salon de 1888. Il en sera de même, probablement, pour la statue en marbre de Mme Léon Berteaux, *Psyché*, acquise par l'État au Salon de 1889.

Le *Portrait de miss W.* par Ch. Chaplin va entrer au musée, en échange des *Bulles de savon*, du même artiste; pareillement le *Belvédère du Petit Trianon*, de Lansyer, remplacera la *Lande* du même. Ces deux nouvelles toiles proviennent des acquisitions faites au dernier Salon.

---

Parmi les œuvres du dernier Salon, celles qui ont été désignées pour être acquises par l'État, sont les suivantes :

En peinture : de MM. Friant : *La Toussaint.* — Roll : *En été.* — Jean-Paul Laurens : *Les hommes du Saint-Office.* — Busson : *Commencement de crue sur le Loir.* — Ch. Chaplin : *Portrait de miss W.* — Lansyer : *Le Belvédère du Petit Trianon.* — Yon : *Le pont Valentré, à Cahors.* — Quignon ; *Le blé noir, paysage.* — Baillet : le *Moulin Genin à Segré.* — Barillot : les *Mauvaises Herbes.* — Berthelon : la *Barque de pêche abandonnée.* — Berton : *Eau dormante.* — Bourgogne : *Chez le fleuriste.* — Boyé : *Scieurs de long.* — Chigot : *Fuyant l'invasion.* — Damoye : les *Bruyères de Sainte-Marguerite.* — Dawant : le *Sauvetage.* — Delacroix : *Salut au Soleil !* — Fleury (Mme) : *Dans le pré (Bretagne).* — Fouace : *Déjeuner de carême.* — Gaudefroy : le *Praticien* (exécution en marbre de la République de Dalou). — Geoffroy : le *Jour de la visite à l'hôpital.* — Grivolas : *A Trianon.* — Guéry : la *Montagne de Brimont.* — De Hem (Mlle) : l'*Encensoir.* — Kuehl : *Une question difficile.* — La Touche : *Première Communion.* — Laurent-Desrousseaux : la *Veille de la première communion.* — Lix : *Nymphes surprises par des faunes.* — Martin (Henri) : *Fête de la Fédération.* — Moisson : *Méditerranée.* — D'Otémar : *Chez le rétameur.* — De Richemont : le *Lendemain de Rocroi.* — J. Verdier : *Abel.* — Bouchor : *Paysans normands sarclant leur champ.* — Boudot : *Au ruisseau d'Hyèvre.* — Berteaux : *Assassinat de l'évêque Audreing.* — Casile : l'*Abbaye de Montmajour.* — Cornélius (Mme) : *Lapin de garenne.* — Gervais : « *Cœnus Flumen* ». — Guay : *Poème des bois.* — Guillou : *Pêcheuse de goémons.* — Joubert : *Vallée de Saint-Jean, Finistère.* — Lesur : *Communiantes.* — Pinfold : *Triste Nouvelle.* — Renard (Émile) : le *Baptême.* — Saïn : *Environs d'Avignon.* — Bouché : *Bords de la Marne.* — Boutigny : *Un brave.* — Gabriel Ferrier : les *Mères maudissant la guerre.* — René Gilbert : *Un aquafortiste.* — Pharaon de Winter : *Pendant la neuvaine.* — Camille Paris : *Jeune fauve égaré.* — Astruc : *Anémones* (aquarelle).

En sculpture : de MM. Charpentier : *La Chanson*, statue, plâtre. — Laporte : *Tircis*, statue, marbre. — Allouard : la *Comédie.* — Hanneaux :

le *Drapeau*. — Cros : le *Fil d'Ariane*. — Michel-Malherbe : *Douleur*. — Delsinne : *Jules César*. — Ferville-Suan : *Vénus*. — Gaudez : *Louison la Bouquetière*. — Houssay : *Néréide*. — Lanson : la *Géographie*. — Léonard (Agathon) : *Hébé*. — Moreau (Louis) : la *Source tarie*. — Pezieux : *Suppliciée*. — Richier : *Faucheur*. — Soulès : *Enlèvement d'Iphigénie par Diane*. — Marcelle Lancelot (Mlle) : *Le champagne*, projet de plateau, plâtre. — Berteaux (Mme) : *Psyché*, statue, marbre.

En architecture, de M. Conin : *Portes du transept sud de la cathédrale de Beauvais*.

Comme c'était à prévoir, le Salon de cette année à eu à souffrir de la concurrence redoutable que lui a faite l'Exposition universelle. Il faut tenir compte, il est vrai, de ce que sa clôture a eu lieu huit jours plus tôt que les années précédentes; ce qui, avec la déduction des trois jours de fermeture pour travaux des jurys et remaniements intérieurs, lui a fait une durée de cinquante et un jours à peine. Du 30 avril (jour du vernissage) au 22 juin, on a compté au Salon près de 350,000 entrées, dont environ 280,000 entrées gratuites ou de faveur. La recette totale n'en a pas moins atteint le chiffre d'environ 220,000 francs, y compris les redevances payées par le buffet, le vestiaire, etc. Les droits d'entrées ont produit une somme totale de 209,213 francs, se décomposant comme suit : 1,805 entrées à 10 francs (journée du vernissage). 6,314 entrées à 5 francs, 16,959 entrées à 2 francs et 124,775 entrées à 1 franc. L'année dernière, la recette avait été de 329,587 francs, soit une différence de 119,000 francs en moins pour le Salon de la présente année.

A ce sujet, M. Fallières, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, présidant la cérémonie de la distribution des récompenses, a pu dire : « En décidant que, malgré la coïncidence de l'Exposition universelle, il y aurait un Salon de 1889, le conseil de votre société n'avait pas seulement pour but de rester fidèle à la tradition ; il avait songé surtout à ceux de vos jeunes confrères qui ont besoin de se produire et qui n'ont pas d'autre occasion que celle que vous leur offrez. Il était bon, en effet, de leur fournir le moyen de se mettre en contact avec le public et de ne pas prolonger un an de plus ce stage obscur de l'atelier, où l'on risque de s'épuiser si l'on n'a d'autre juge que soi-même. Cette bonne action n'a pas été sans quelques sacrifices de votre part, et l'année 1889 ne saurait compter parmi les plus prospères pour vos finances. Votre vigilance, qui n'est pas sans nous plaire, ne doit pas cependant vous faire pousser de cri d'alarme. Il y a des pertes qui se réparent et qui ne sont pas toujours sans compensation. Je suis sûr que vous ne regretterez rien de ce que vous avez fait et que, dès l'an prochain, vous verrez les plus-values vous revenir et, avec elles, cette prospérité matérielle qui, depuis l'origine, n'avait cessé de grandir. »

Ces rassurantes prévisions, nous en avons la conviction, ne manqueront pas de se réaliser : la prévoyante et parcimonieuse administration dont la Société des artistes français a la sagesse de ne pas se départir, y pourvoira sûrement.

---

Le mois dernier, dans une note relative au congrès de la Société centrale des architectes français, nous avons mentionné, d'après *Le Temps*, une motion faite par un groupe d'architectes ayant à leur tête M. de Baudot, et réclamant pour l'art gothique une part dans l'enseignement officiel. Désireux de bien définir l'objet de sa revendication, M. de Baudot a adressé au même journal la lettre suivante, que nous croyons devoir reproduire au même titre que les quelques lignes citées ici, dans notre livraison précédente, et se rapportant à la même question.

« Monsieur le Directeur,

« Je lis dans *Le Temps* d'hier une note relative au congrès international des architectes et dans laquelle il est dit, ce qui est fort exact, que les *gothiques* ont réclamé l'introduction de l'étude de l'art du moyen âge à l'École des Beaux-Arts. Mais ce qu'il importe de faire savoir, c'est qu'il ne s'agit pas pour les *gothiques* de remplacer un style du passé par un autre. Il n'y a eu aucune équivoque sur ce point dans nos revendications. Ce qui a été réclamé surtout, c'est une réforme qui chaque jour s'impose davantage, en présence des réclamations du public et des empiètements de l'ingénieur dans le domaine de l'architecte, dont la profession et l'art finiront par disparaître.

« Ce qu'il faut introduire à l'École, c'est une méthode de composition basée sur la connaissance des besoins actuels, sur l'étude simultanée de la science moderne et de ses applications, et enfin sur l'examen analytique et approfondi du passé architectonique tout entier, y compris l'art français du moyen âge et de la première Renaissance, dont il est inadmissible aujourd'hui qu'en France les artistes soient éloignés systématiquement par l'enseignement vague et exclusif actuel.

« Permettez-moi d'ajouter que le bureau du congrès international avait pris l'engagement de faire voter sur les propositions mises à l'ordre du jour, conformément d'ailleurs aux conditions du programme officiel de ce congrès, mais qu'après la discussion, craignant une manifestation en faveur des propositions faites dans le sens indiqué ci-dessus, le bureau, sous prétexte qu'il s'agissait d'un congrès international, a pris sur lui de ne pas soumettre de vote à l'assemblée.

« Cette façon de procéder constitue un fait qui doit être porté à la

connaissance de M. le ministre appelé à recevoir communication des vœux du congrès institué par lui à l'occasion du centenaire, et, d'autre part, ce fait doit être connu de tous nos confrères, parmi lesquels il en est beaucoup qui sont absolument partisans des réformes à apporter dans l'éducation de l'architecte.

« Je vous serai donc fort reconnaissant, monsieur le directeur, si vous voulez bien publier cette lettre, et vous prie d'agréer l'assurance de ma haute considération.

« A. DE BAUDOT.

« Paris, le 23 juin 1889. »

Le congrès international pour la protection des œuvres d'art et des monuments, dont nous avons annoncé la convocation, a adopté le vœu qu'un comité international soit institué, ayant pour mission de fonder une sorte de « croix rouge pour protéger les monuments en temps de guerre » ; cette résolution a été formulée ainsi : « Le congrès, voulant affirmer le principe de la sauvegarde des monuments d'art, qui appartiennent en quelque sorte à l'humanité tout entière, demande que les différents gouvernements consentent à désigner des représentants chargés de rechercher et d'indiquer les monuments de chaque pays dont la sauvegarde serait assurée en temps de guerre par une convention internationale. » M. Eugène Müntz a présenté d'intéressantes observations sur l'utilité qu'il y aurait à ce que, lorsqu'on entreprend la restauration d'œuvres d'art et de monuments, des procès-verbaux minutieux soient dressés pour constater l'état des œuvres avant qu'elles soient livrées aux restaurateurs. Un autre membre de la réunion a exprimé le désir que l'État favorisât la conservation des anciennes fenêtres à meneaux en les dégrevant de l'impôt. M. Ravaisson a demandé que l'enseignement du dessin soit dirigé, non point surtout par des études d'ordre mathématique, mais plutôt vers l'imitation de reproductions fidèles des chefs-d'œuvre ; ce vœu a été ratifié par l'assemblée, ainsi que celui de M. Müntz, tendant à obtenir la revision des législations sur l'exportation des œuvres d'art.

Voici le programme des questions qui seront traitées dans le congrès de la propriété artistique qui se tiendra, ainsi que nous l'avons annoncé, dans l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts, du 26 au 31 juillet :

I. Quelle est la nature du droit de l'artiste sur ses œuvres, soit qu'il s'agisse du peintre, du sculpteur, de l'architecte, du graveur, du musicien ou du compositeur dramatique?

II. La durée de ce droit doit-elle être limitée, et quel en doit être le point de départ ?

III. L'acquisition d'une œuvre d'art, sans conditions, donne-t-elle à l'acquéreur le droit de la reproduire par un procédé quelconque?

Que faut-il décider lorsqu'il s'agit d'un portrait commandé ou d'une acquisition faite par l'État?

IV. De quelle manière le droit de reproduction peut-il être exercé, soit par l'artiste, soit par celui à qui il aurait été cédé?

V. L'auteur d'une œuvre d'art doit-il être astreint à quelque formalité pour assurer la protection de son droit?

VI. L'atteinte portée au droit de l'auteur doit-elle être considérée comme un délit? Ce délit doit-il être poursuivi d'office par le ministère public ou seulement à la requête de la partie lésée?

VII. Doit-on considérer comme contrefaçon la reproduction d'une œuvre d'art soit par un art différent, soit par l'industrie?

VIII. Quelles mesures convient-il d'adopter pour réprimer l'usurpation du nom d'un artiste et son apposition sur une œuvre d'art, ainsi que l'imitation frauduleuse de sa signature, ou de tout autre signe distinctif adopté par lui?

IX. Y a-t-il lieu de régler la propriété des œuvres posthumes?

X. Quelles sont les modifications à apporter aux traités internationaux, et notamment à la convention internationale de Berne de 1886, notamment en ce qui concerne la propriété artistique?

XI. Y a-t-il lieu d'établir, dans les différents États, une législation uniforme relativement au droit des auteurs?

XII. Est-il utile de fonder une association artistique internationale, ouverte aux sociétés artistiques et aux artistes de tous les pays? Quelles en pourraient être les bases?

*Le Directeur-Gerant :* Jean Alboize.

LA MORT DE MARAT

de Louis David

# « LA MORT DE MARAT », DE DAVID

Un récent procès vient de rendre une certaine actualité à l'examen du tableau célèbre où Louis David a peut-être donné le plus complètement la mesure de son génie. On sait dans quelles circonstances l'œuvre fut conçue. David était alors député à la Convention. Pendant la séance où la nouvelle du meurtre arriva, un de ses collègues l'adjura publiquement de conserver à la postérité les traits de Marat, comme il l'avait déjà fait pour Le Pelletier de Saint-Fargeau, assassiné peu de temps auparavant. David répondit : — Je le ferai !

Il put voir et même dessiner Marat mort dans la baignoire, mais son tableau fut certainement une composition agencée après coup, moins pour reproduire la réalité telle quelle, que pour arriver à l'impression voulue selon sa théorie personnelle de l'art.

« Les arts, disait-il, sont l'imitation de la nature dans ce qu'elle a de plus beau, dans ce qu'elle a de plus parfait... Ce n'est pas en charmant les yeux que les monuments des arts ont atteint leur but, c'est en pénétrant l'âme, c'est en faisant sur l'esprit une impression profonde, semblable à la réalité : c'est alors que les traits d'héroïsme, de vertus civiques, offertes aux regards du peuple, électriseront son âme et feront germer en lui toutes les passions de la gloire, du dévouement pour sa patrie. »

Aucun tableau de David n'est plus conforme à ses théories, vraies ou fausses, que le *Marat*. Cette œuvre est humaine avant tout; elle

frappe précisément, non parce qu'elle serait la reproduction pure et simple de la réalité, mais parce qu'elle a l'*air* d'être la réalité même.

Elle est, pour mieux dire, la réalité élaguée d'une foule de détails insignifiants ou, pis que cela, vulgaires. Concevez-vous combien l'effet du tableau serait diminué si l'on y voyait des meubles, des chaises couvertes de vêtements, une paire de souliers et tels autres accessoires qui se rencontrent souvent dans une salle de bains ?

Le véritable artiste n'a rien de commun avec le témoin appelé devant la justice pour dire toute la vérité. Ce qu'on lui demande, c'est, autant que possible, de ne dire rien que la vérité; mais on le laisse libre de choisir les limites de ce qu'il a à dire, ou mieux encore, on lui refuse, au nom de l'art, le droit d'en dire trop. Toute la querelle de l'idéalisme et du réalisme est dans la question de ces limites. Les réalistes ont la prétention de tout dire, ce qui ne leur arrive d'ailleurs jamais, et ils méprisent assez volontiers les idéalistes qui croient à des limites nécessaires, un peu plus restreintes seulement d'un certain côté. Et, chose bizarre, inattendue, contradictoire presque, si vous pesiez, dans les chefs-d'œuvre des deux écoles, la quantité non de choses vraies, mais de vérités qu'elles renferment, vous trouveriez que la balance penche du côté des idéalistes.

Revenons au *Marat*. David cherche l'impression profonde : il l'obtient par la simplicité et la sobriété. Avant de savoir qu'il s'agit d'un personnage historique, le spectateur est pénétré d'un sentiment de solennité tout au moins, en présence de ce mort qui a l'air d'être endormi, ou de cet homme endormi qui a l'air d'être mort. On a de ces impressions, sans savoir pourquoi, quand on entre dans la crypte ou les basses nefs d'une église romane, aux murailles nues, aux piliers sans ornements, aux voûtes sévères. Les esthéticiens vous diront que la cause d'une telle émotion, c'est l'unité, et ils diront une chose vraie, bien que le mot unité soit fort difficile à saisir : plus on veut le serrer de près, plus sa définition précise vous échappe, ce qui ne l'empêche pas du tout d'exister. A cette impression première, purement picturale, vient aussitôt se joindre une autre impression, dramatique celle-là : une blessure en pleine poitrine, un couteau ensanglanté par terre, çà et là, quelques traces de sang — pas trop nombreuses — voilà tout ce qu'il faut pour ajouter à la solennité de

tantôt ces éléments de terreur et de pitié qu'Aristote attribue à la tragédie.

David aurait dû s'arrêter là; mais n'oubliant pas assez qu'il travaillait pour « l'éducation morale du peuple », il ajouta à son œuvre les détails qui pouvaient graver dans l'esprit de tout le monde la « bonté » de son ami. Ainsi, sur la caisse posée de champ à côté de la baignoire, il mit un assignat et un papier où Marat avait écrit : « Vous donnerez cet assignat à cette mère de cinq enfants et dont le mari est mort pour la défense de la patrie ». Le tendre cœur de l'Ami du peuple se montre là tout entier, n'est-il pas vrai ? Pour produire une impression encore plus profonde dans le même sens, il mit une sinistre tache de sang sur la supplique où Charlotte Corday donnait à Marat en ces termes : « Il suffit que je sois bien malheureuse pour avoir droit à votre bienveillance », un certificat de chevaleresque générosité ! Enfin, voulant associer son nom à cette espèce d'apothéose, il écrivit sur la caisse : A MARAT, DAVID. *L'an deux.*

Heureusement, tout cet étalage sans aucun doute sincère, fait pour apitoyer les masses, n'empêcha pas le grand artiste de faire un chef-d'œuvre de peintre. Quatre mois après la mort de Marat, l'œuvre était terminée. Pour l'exécuter, David avait beaucoup consulté la nature : la tête de son ami avait été moulée en plâtre; les accessoires de la salle de bain étaient restés à sa disposition ; quant au corps, il avait copié avec conscience... un modèle choisi au point de vue de l'art seul, car il n'aurait pu songer à faire un portrait fidèle de Marat, avec son corps de lépreux, trop grêle pour la tête. Mais un modèle bien choisi et copié sincèrement, c'est encore la nature, et cela suffit pour faire un chef-d'œuvre de vrai naturalisme, quand on a du génie.

Le tableau terminé fut offert par David à la Convention, le 14 novembre 1793, et placé dans la salle des séances. Il excita un enthousiasme universel, si bien que, le 21 floréal an II (11 mai 1794) le rapporteur du comité de l'Instruction publique vint lire à la Convention un rapport qui contenait le passage suivant : « Les artistes ouvriers de la manufacture nationale des Gobelins... demandent que la Convention leur fasse remettre des copies des tableaux de *Marat* et de *Lepelletier*, pour être exécutées en tapisserie »...

Le même jour, la Convention adopta un projet de décret dont

l'art. Il est ainsi conçu : « Il sera fait incessamment, sous la direction de Louis David, des copies soignées des deux tableaux de *Marat* et de *Lepelletier*, pour être remises à cette manufacture et y être exécutées. »

Ce tableau célèbre ne resta pas longtemps dans la salle des séances. Il fut rendu en 1796 à l'artiste, qui le garda jusqu'à sa mort. Il fit partie de la vente du 17 avril 1826. Le 11 mars 1835, il fut acquis au prix de 4,000 francs par Mme la baronne Meunier et Mme veuve Eugène David. En 1860, il devint la propriété de M. Jules David. Aujourd'hui il est entre les mains de sa veuve, Mme David-Chassagnolle. Il a été dessiné par Wicar ; gravé par Morel, Tournachon et J. David. On l'a vu à un certain nombre d'expositions : en 1845, au bazar Bonne-Nouvelle, pour l'Association des artistes peintres, sculpteurs, etc. ; en 1863, au boulevard des Italiens, et, récemment, à l'exposition des Portraits du siècle.

En somme, l'authenticité de cet admirable ouvrage est irrécusable et personne n'a jamais songé un moment à la contester.

Mais alors, pourquoi un procès?

Voici : les deux « copies soignées » faites en exécution du décret du 21 floréal an II, ont été conservées. Il a même été fait mention d'elles dans un acte sous seing privé : en 1853, Mme la baronne Jeannin et M. David aîné, sollicités sans doute par les acquéreurs du tableau original, déclarèrent que les tableaux semblables au *Marat* qu'ils possédaient, n'étaient pas des originaux de la main de David, mais de simples copies qui leur avaient été données gratuitement par les propriétaires du tableau original. Ces détails se trouvent consignés dans une brochure sur *le Marat de Louis David*, par L.-J. David, son petit-fils (Jouaust, 1867). Dans l'inventaire après décès de M. David aîné, daté du 18 février 1854, on trouve encore mention des deux copies : « Un tableau, *mort de Marat*, copie de celui de David, par Langlois, prix 300 francs; une seconde copie peinte, dit-on, par Sérangeli ». Ces derniers détails se trouvent dans une note tout récemment publiée par M. F. Chevremont, « le bibliographe de Marat ».

Eh bien, une de ces copies, celle que l'inventaire de 1854, attribue à Langlois. a pris peu à peu, dans l'opinion de quelques-uns, non pas la place du tableau original, qui est inexpugnable, mais une place à

côté. Elle a appartenu au prince Napoléon, puis à M. Durand-Ruel, qui la vendit à M. Terme comme répétition de l'original par David.

Mme veuve David-Chassagnolle, possesseur du tableau primitif, avait plus d'une fois protesté contre cette attribution. Lors de la dernière exposition des Portraits du siècle à l'École des Beaux-Arts, les deux tableaux rivaux furent placés en face l'un de l'autre, afin que l'opinion publique jugeât la question en dernier ressort. Mais ce résultat fut loin d'être atteint : la querelle s'envenima. L'année dernière, un procès en usurpation d'attribution fut intenté par Mme veuve David à M. Terme, propriétaire du second tableau, — qui appela en garantie M. Durand-Ruel.

Il y a des questions que l'étude du droit romain ou du Code civil ne rend pas apte à résoudre. Les magistrats ordonnèrent une expertise : on la confia à un expert, M. Haro, à un critique d'art, M. Lafenestre, et à un peintre, M. Cabanel, tous gens dont c'est le métier de discuter les questions d'authenticité.

Voici, tout au long, le rapport des experts-jurés, que nous discuterons tout à l'heure :

« Nous, soussignés, etc.

« Avons constaté que le tableau de M. Terme présente de notables différences avec celui de Mme David-Chassagnolle, ce dernier portant dans tous les détails de l'exécution la marque d'une authenticité et d'une originalité incontestables.

« Les différences consistent : 1° pour la composition, dans l'agrandissement en longueur de la toile et sa diminution en hauteur, et comme conséquence, dans la modification des linges étendus derrière la tête de Marat, en vue de donner plus de pondération, plus d'espace au sujet ; 2° pour l'exécution, dans une facture peut-être plus ferme, mais moins libre et moins spontanée, dont la différence avec la peinture du tableau de Mme David-Chassagnolle, peut être facilement notée dans un grand nombre de détails, notamment dans le modelé de la poitrine, des bras et des mains, dans le traitement des accessoires : caisse, encrier, plumes, couteau, etc., qui ne semblent plus, comme dans la peinture précédente, avoir été peints d'après nature, et dans celui du fond, qui ne présente pas la manière de peindre et les frottis caractéristiques de David.

« Considérant d'une part que ces modifications heureuses au point de vue de l'aspect de la peinture n'ont pu y être apportées qu'avec l'approbation de David, l'œuvre ayant été conservée dans son atelier jusqu'à sa mort, et que, d'autre part, toutes les différences d'exécution, si elles n'excluent pas absolument la possibilité de quelque retouche par le maître durant le travail, ne permettent pas certainement d'y voir un ouvrage de sa main ;

« Nous déclarons que, dans notre opinion, le tableau *le Marat*, appartenant à M. Terme, tableau remarquable et dû à un peintre de premier ordre qui, suivant la tradition, pourrait être Gérard, n'est point l'œuvre originale de David ; l'œuvre originale étant celle dont Mme David-Chassagnolle est en possession, et qui porte l'inscription : A MARAT — DAVID — L'AN II ;

« Que ce tableau n'est point non plus une réplique de la main de David, mais seulement une copie supérieure, faite sous ses yeux et sous sa direction, et dans laquelle il n'est pas impossible d'admettre quelques retouches de sa main, sans que ces retouches soient toutefois assez importantes pour donner à l'œuvre un caractère de répétition.

« Nous ajouterons que, pour nous éclairer complètement, nous avons prié M. le baron Janin, possesseur d'un autre exemplaire du *Marat mourant*, etc., et provenant comme les deux autres tableaux de l'atelier de David, son grand-père, de vouloir bien nous permettre de confronter cette peinture avec les deux autres et nous avons pu constater que nous nous trouvions seulement en présence d'une autre copie du temps, moins personnelle que celle que possède M. Terme et qui fait l'objet du litige.

« Paris, 25 juillet 1888.

« CABANEL, HARO, LAFENESTRE. »

Pour être complet, il faut ajouter que, cinq ou six mois après, le 9 janvier 1889, Cabanel écrivit à M. Durand-Ruel, la lettre suivante :

« CHER MONSIEUR DURAND-RUEL,

« Je suis très embarrassé, comme vous pouvez le penser, de revenir sur un rapport que j'ai approuvé, il est vrai, mais après une lecture faite à la hâte et à la suite d'une séance des plus fatigantes.

« En le relisant, je trouve parfaitement justes les bonnes appréciations de la première partie. Elles sont d'une impartialité absolue et donnent à chacun des tableaux sa place. Le mot de copie qui arrive à la fin est sans corrélation avec ce qui avait été dit précédemment.

« Il y a donc là une dissonance que je ne trouve pas justifiée et je me fais un devoir de vous le dire. Le mot « répétition » était évidemment le seul possible.

« A vous cordialement.

« CABANEL ».

L'avocat de M. Durand-Ruel produisit en outre des attestations signées d'un grand nombre d'artistes, parmi lesquels Henner, Bonnat, Gérôme, etc. Celle de Bonnat était ainsi concue :

« MON CHER MONSIEUR DURAND-RUEL,

« Vous me demandez mon opinion sur votre David, représentant *Marat*. C'est absolument un David. Il est impossible de dire le contraire. Que David se soit fait aider par un élève, c'est possible. Tous les peintres ont des élèves. Mais

a-t-on jamais reproché à Raphaël, à Rubens, de s'être donné quelques élèves pour collaborateurs ?

« Dans votre cas, tout ce que je sais, c'est que votre tableau est de David.

« Croyez, etc.

« LÉON BONNAT.

« Paris, le 10 janvier 1889. »

Enfin, l'avocat lut encore devant le tribunal l'attestation suivante :

« Nous, soussignés, après avoir examiné attentivement chez M. Durand-Ruel, où il est exposé en ce moment, le tableau représentant *Marat mourant*, etc., provenant de la galerie du prince Napoléon au Palais-Royal ;

« Déclarons que ce tableau, bien connu de tous les artistes et de tous les amateurs, a toujours été considéré non seulement comme une œuvre de David d'une originalité incontestable, mais comme un de ses plus beaux morceaux de peinture. Son exécution incomparable, son dessin savant et sa coloration puissante n'appartiennent qu'au maître. L'existence d'un autre tableau en cause ne peut modifier en rien notre jugement.

« Beaucoup d'artistes, et David en particulier, ont fait des « répliques » de leurs œuvres ; ce sont habituellement des copies faites par un bon élève, sous la direction du maître, et retouchées par lui ; car les grands artistes n'ont pas souvent le temps ou la patience de se recopier eux-mêmes.

« Dans le cas présent, ce n'est pas seulement une répétition, mais une œuvre hors ligne à laquelle David a mis tout son art et toute sa science.

« Des différences notables existent en outre entre ce tableau et celui du même sujet qu'on lui oppose, et les modifications qui ont été apportées dans le tableau du prince Napoléon, sont l'œuvre incontestable de David lui-même.

« En admettant qu'un artiste de premier ordre, comme le baron Gérard, ait aidé David pour mettre en place le tableau, sous sa direction, et pour y exécuter certains accessoires, notre jugement resterait le même, car c'est dans des conditions analogues que les plus grands chefs-d'œuvre de Raphaël, de Rubens et de tous les grands maîtres ont été exécutés.

« Paris, 4 décembre 1888.

« FÉRAL, expert en tableaux anciens, PUVIS DE CHAVANNES, FRANÇAIS, ELIE DELAUNAY, HECTOR LEROUX, JOHN LEWIS-BROWN, TONY ROBERT-FLEURY, ROLL, BESNARD, DUEZ, JULES LEFEBVRE, GUSTAVE MOREAU, FERRIER, ALFRED STEVENS, GERVEX, VOLLON, GUILLEMET, etc. »

Nous n'avons pas à nous demander si le tribunal a jugé dans un sens ou dans l'autre. Nous nous occupons uniquement ici de la question d'art.

En fait, l'opinion n'est pas unanime. L'expertise officielle ou légale se trouve en contradiction avec l'expertise purement officieuse d'un grand nombre d'artistes. Comment expliquer cette différence dans

les appréciations? Par des considérations générales sur la contingence et l'instabilité des jugements humains ? Le procédé serait commode ; mais il nous semble possible de serrer de plus près la solution du problème.

A notre avis, la différence des jugements provient de ce que les uns ont examiné le tableau « en experts », les autres l'ayant regardé « en peintres ». Ceci demande explication.

Quand un peintre regarde un tableau, il se met à la distance convenable afin de recevoir l'impression que l'artiste avait le désir de faire passer dans l'âme du spectateur. Il cherche avant tout à bien voir les qualités picturales de l'œuvre : dessin plus ou moins vrai, plus ou moins large, plus ou moins noble ; couleur puissante ou délicate, distinguée ou vulgaire, harmonieuse ou dissonante ; valeurs justes ou fausses, et ainsi de suite. Quand il a terminé son examen, souvent très rapide et à demi intuitif, s'il est vraiment connaisseur (car tous les peintres ne se connaissent pas en peinture), il n'a plus besoin d'autre chose ; il affirme : « C'est un David !... » Si on lui fait des objections, si on veut l'attirer vers un coin de la toile pour lui faire remarquer tel détail d'exécution qui sent la copie, il haussera les épaules : « Que m'importent vos détails? dira-t-il. Vos détails ne peuvent rien changer à ce qui est. Ce tableau est un chef-d'œuvre : les copistes ne font pas de chefs-d'œuvre. Quand vous aurez regardé la peinture à la loupe, elle restera chef-d'œuvre comme avant. Je ne sais qu'une chose, c'est que le tableau est un David. » Il y a sans aucun doute des artistes qui étudient les détails d'un tableau après en avoir regardé l'ensemble. Il y en a même qui regardent d'abord ou uniquement les détails. Mais cela n'empêche pas qu'*en général* les peintres regardent d'abord ou uniquement l'ensemble, « en peintres ».

Un expert chargé d'examiner un tableau commence *généralement*, au contraire, par le détail vu de près. Souvent même, son premier mouvement machinal est de le retourner pour voir la toile ou le panneau, les vieux cachets posés sur les chassis, les vieilles inscriptions qui s'y trouvent. Puis, revenant à la peinture, il la tâtera de l'ongle près du bord, sous le cadre, pour voir si elle a cette consistance d'émail qui ne se trouve guère dans une peinture vieille de moins d'un siècle ; et malgré le nom du peintre ancien auquel le tableau est attribué, ce seul coup d'ongle pourra dans certains cas lui

prouver irrévocablement qu'il a affaire à une copie ou une imitation moderne. Entrant davantage dans le cœur de son sujet, l'expert examinera de près, souvent même à la loupe, les détails de l'exécution ; il saura bien vite si l'œuvre qu'il a sous les yeux, possède l'exécution libre, franche, spontanée, parfois capricieuse, d'une œuvre originale, ou l'exécution sage, timide, parfois maladroite, d'une simple copie. Connaissant la manière spéciale dont chaque artiste ancien faisait, par exemple, le feuillé des arbres, il n'aura besoin que de regarder à la loupe un bout de rameau pour pouvoir affirmer que l'œuvre soumise à son examen n'est pas de tel ou tel peintre. Et de même qu'il y a des peintres qui regardent les détails d'un tableau après en avoir regardé l'ensemble, de même, il y a des experts qui regardent l'ensemble d'un tableau après en avoir regardé les détails. Ceux-là sont les plus sûrs de ne pas se tromper, à condition pourtant qu'ils soient capables d'apprécier les qualités dont l'ensemble constitue les chefs-d'œuvre de l'art. Mais cela n'empêche pas qu'en général les experts regardent un tableau d'abord ou uniquement dans le détail, c'est-à-dire « en experts ».

Des deux procédés, le premier nous paraît supérieur, à condition d'être employé par un artiste supérieur. Le second n'est pas en soi une chose mauvaise : bien au contraire, il permet souvent de faire des remarques auxquelles un artiste aurait pu ne pas penser. Ainsi, — qu'on veuille bien nous excuser de prendre cet exemple, — c'est à la suite de constatations d'expert, uniquement d'expert, que nous avons affirmé l'existence d'un effet de soleil clair, sans ombres noires, sous le vernis de certains tableaux de Rembrandt, tels que la *Ronde de Nuit* et *Le bon Samaritain*. Nous ne pousserons pas l'humilité jusqu'à déclarer que nos recherches se soient appuyées sur une méthode illusoire ; mais il faut convenir que l'observation la plus attentive des détails peut induire quelquefois en erreur, témoin l'exemple suivant :

Il y a dix ou douze ans, nous avons eu une conversation assez curieuse avec un sculpteur à propos de la merveilleuse tête de cire du musée de Lille, qu'une tradition sans consistance attribue à Raphaël. N'étant pas encore allé à Lille, nous ne pouvions admirer ce chef-d'œuvre que d'après une grande photographie, amplement suffisante d'ailleurs pour donner une idée de son charme exquis, de sa noblesse

de style, de la largeur de son modelé. L'auteur inconnu de ce chef-d'œuvre avait certainement dû vivre dans l'atmosphère respirée par Raphaël ou Léonard. Tel était, au moins, notre humble avis. Là-dessus, notre interlocuteur fit une déclaration tout à fait inattendue :

— Ce buste est du XVIIIe siècle.

Vous imaginez notre étonnement.

— Oui, continua-t-il, examinez cette draperie : on voit sans peine qu'elle a été travaillée avec un... (il nomma un instrument dont le nom nous échappe aujourd'hui). Eh bien, cet outil était tout à fait inconnu au temps de Raphaël ; il n'était pas encore inventé ; il n'a été employé qu'à partir du XVIIIe siècle. Allez au Louvre, vous pourrez facilement vous en convaincre. Donc la tête de cire est du XVIIIe siècle, je ne sors pas de là!

On ne peut guère discuter un fait brutal, qui crève les yeux par son évidence. Pourtant il nous semblait impossible que l'on acceptât cette date sans se mettre en contradiction avec les lois mêmes de l'histoire de l'art. Quoi? un homme de génie serait tombé du ciel comme cela, ne ressemblant en rien à aucun de ses contemporains, retrouvant, par un merveilleux phénomène d'atavisme, les façons de penser, de voir, de sentir, qui avaient disparu depuis deux siècles? Cela ne s'est jamais vu ! Les artistes les plus semblables à leurs grands prédécesseurs — Ingres, qui a tant admiré Raphaël ; Prudhon, qui descend en droite ligne du Corrège ; Corot, dont l'œuvre entière a eu son germe dans quelques sépias de Claude Lorrain ; Henner, qui semble un arrière-petit-fils des Corrège, des Léonard et des Giorgione — ont tous une physionomie qui les fait reconnaître au premier coup d'œil pour des hommes de notre siècle : l'auteur de la tête de cire ne pouvait pas échapper à cette règle absolue.

Et pourtant l'observation de notre sculpteur, au sujet de l'exécution de la draperie, était absolument juste. Les traces de l'outil étaient irrécusables. Comment concilier les deux termes de cette antinomie ? Fallait-il croire que cet outil, inventé à l'époque de la Renaissance, employé une seule fois en ce temps-là pour un seul ouvrage, avait été ensuite oublié pendant deux siècles? Cette hypothèse semblait être la seule qui nous permît de conserver notre sentiment. Aux objections qu'elle soulevait par son allure compliquée, par son air d'invrai-

semblance manifeste, nous ne pouvions que répondre : *E pur si muore!* La tête de cire n'est pas du siècle dernier !

L'explication vraie était beaucoup plus simple.

On sait que, par un scrupule fort respectable, l'administration du Musée de Lille refuse de laisser mouler ce précieux ouvrage. Mais la tête n'a pas toujours appartenu au musée, et certaines traces de plâtre, restées dans les creux de la chevelure, prouvaient sans conteste qu'elle avait été moulée jadis. En effet, il en existait un moulage dans une ville d'Italie. Il y a cinq ou six ans, on tira de ce plâtre plusieurs surmoulages, dont un fut acquis par M. Eugène Müntz pour la collection de l'École des Beaux-Arts. Or, — voici le joint — ce surmoulage s'arrêtait un peu plus bas que le cou, et il ne montrait aucune trace de fichu. Tout le morceau de la draperie avait donc été ajouté et ajusté après coup ; et c'est pour la draperie seule qu'on avait employé l'outil signalé par notre sculpteur. D'autre part, une gravure italienne, de la fin du xv^e siècle, reproduisait la tête sans la draperie, ce qui était un supplément de preuve et presque un acte de naissance, à quelques années près.

Ainsi donc, les centaines de milliers, les millions peut-être, de visiteurs du musée de Lille qui étaient passés devant cette précieuse œuvre d'art, l'avaient regardée uniquement en artistes (compétents ou non, d'ailleurs) concentrant leur attention sur la partie principale, la tête, et apercevant à peine la draperie. Aucun d'eux, pas même les plus grands sculpteurs, n'avait songé à remarquer que ce léger fichu, aux plis un peu trop chiffonnés, était relativement moderne. En revanche, un sculpteur qui s'était avisé de regarder, non en artiste et en philosophe d'art, mais en expert, avait fait une remarque très juste et très ingénieuse. Il est vrai que, cette remarque ne s'appliquant qu'à un détail, l'artiste avait eu le tort de l'étendre à l'ensemble, ce qui le fit tomber dans une grosse erreur sur le point principal.

A notre avis, dans la question du *Marat*, les experts jurés ont commis une erreur analogue. Ils ont étudié le tableau trop exclusivement de près dans le détail, et s'ils ont ensuite jeté un coup d'œil sur l'ensemble, ç'a été trop tard, au moment où leur siège était déjà fait, inconsciemment.

Nous avons pris quelques notes sur les deux peintures rivales lorsqu'elles furent exposées face à face parmi les Portraits du siècle, à

l'École des Beaux-Arts. Au premier coup d'œil, il était facile de voir que le *Marat* de M. Durand-Ruel était postérieur à l'autre, et que certaines de ses parties avaient été, non pas faites d'après nature, mais copiées sur le tableau primitif : l'encrier, par exemple, était d'une exécution lourde, sec sur les bords, avec des ombres noires; dans la plume posée à côté de l'encrier, le bout trempé d'encre était d'un noir de cirage; le couteau était assez mollement peint; les ombres portées des plis du tapis n'étaient pas sans quelque lourdeur. Rien n'était plus tentant que de raisonner comme pour la tête de cire, et de conclure de la partie au tout. C'est ce que les experts jurés ont fait, et la pente de l'erreur, ici, était d'autant plus douce, qu'en effet le tableau ayant été commencé en copie, les travaux que David allait faire sur ce dessous étranger ne pouvaient pas ressembler absolument par l'exécution à ceux qu'il aurait faits sur une toile vierge. Constatant une différence réelle entre les deux tableaux, dans l'exécution de la poitrine, des bras et des mains, les experts ont conclu que cette différence était l'expression de la supériorité de l'ancien tableau sur le nouveau, de la touche du maître sur celle de l'élève. C'est là qu'ils se sont égarés.

Si, avant de scruter les détails secondaires, ils avaient fait porter leur examen sur la valeur picturale de l'ensemble, ils auraient vu clairement ce qu'ils ont laissé passer sans presque le remarquer, c'est-à-dire la fermeté plus grande du modelé du second tableau, dans la figure et les linges.

Jetons un coup d'œil d'artiste sur le second *Marat*, dont la photogravure ci-jointe reproduit en grande partie les qualités. Plaçons-nous à bonne distance, de telle sorte que les minuties de l'exécution disparaissent.

Vu dans ces conditions, le tableau est une œuvre achevée, où se réunissent des mérites nombreux et divers. Le clair-obscur en est d'une excellente harmonie, profonde et simple, mais riche en contrastes, où l'encrier, avec sa petite note sombre, les plumes et les feuilles de papier avec leurs notes claires, répercutent habilement les grandes valeurs claires ou foncées de toute la composition. La lumière, coulant en nappe du haut d'une fenêtre qu'on devine à gauche, laisse dans la pénombre la plus grande partie du corps, communiquant ainsi à ce qu'elle éclaire une importance plus grande; après

avoir vivement frappé, par exemple, le deltoïde droit, elle glisse en diminuant d'intensité, ne modelant plus l'avant-bras que par des nuances délicates, senties plutôt qu'exprimées; puis jetant une lueur un peu moins vague, mais très discrète encore, sur le dos de la main et les premières phalanges, de manière à laisser la plume blanche briller doucement sur le drap vert et les linges non éclairés. Le bras gauche, au contraire, est dans l'ombre depuis l'épaule jusqu'à la saignée, pendant que son avant-bras, franchement éclairé, détache une ligne souple et nerveuse sur le fond sombre ; les tendons du poignet sont d'une vérité criante sans aucune vulgarité de réalisme ; quant à la main gauche avec le papier qu'elle tient, c'est un véritable portrait, non pas sans doute de la main de Marat, mais peu importe. Le cou et la poitrine, éclairés seulement par des reflets, sont d'une admirable largeur de modelé. Mais rien de tout cela ne vaut la tête, si tant est qu'on puisse séparer impunément par l'analyse les fragments d'une œuvre où tout se tient. On le peut, après tout, car si le tableau avait le malheur d'être brûlé et s'il n'en restait qu'un bras, ce serait assez pour affirmer la puissance de celui qui l'a exécuté. La tête, qui retombe de tout son poids de chose morte sur ce torse lourdement infléchi, la tête est vivante, oserons-nous dire, dans le sens artistique du mot, c'est-à-dire qu'on y sent la construction et la souplesse de ce qui a vécu. Elle est peinte si sobrement qu'on n'y trouverait pas un seul coup de pinceau inutile, et pourtant elle a tout l'essentiel, car une touche de plus serait de trop. C'est la vie même dans la mort, nous ne trouvons pas d'autre expression. Et quelle vérité de lumière ! et quel sentiment de la nature dans la valeur du timide reflet de la joue droite, reflet juste assez visible pour alléger la masse d'ombre qui enveloppe la moitié du visage, mais pas assez fort pour détruire l'unité de cette masse et sa relation avec la grande valeur claire de tout le reste de la tête ! Et quelle couleur livide ! Et le linge qui sert de coiffure à Marat ! Ses plis nombreux sont dessinés avec tant de justesse qu'on se demande si Ingres lui-même aurait fait mieux. La griffe d'un grand maître se voit d'ailleurs dans une foule de détails, dans la décision du pinceau qui a marqué le trait rouge de la blessure, qui a posé çà et là une goutte coulante de sang sur la poitrine, une tache rouge sur le linge, une nuance rougeâtre dans l'eau de la baignoire. Allons, l'œuvre que nous venons d'analyser et

d'admirer en toute conscience est bien décidément un chef-d'œuvre digne du Louvre.

Nous le répétons, si les experts-jurés avaient regardé le tableau en artistes, ce qui leur eût été bien facile, avant de le regarder par le menu, leur conclusion aurait été singulièrement modifiée. Mais, influencés par le fichu de la tête de cire, en d'autres termes par le fait que certaines parties accessoires de la composition étaient des copies du premier tableau, ils en ont conclu que le tableau *tout entier* était évidemment une copie, et la différence de facture qu'ils ont remarquée entre les parties principales des deux ouvrages ne pouvait, dans leur esprit prévenu, être en faveur de la copie, dont la facture s'est ainsi trouvée « *peut-être* plus ferme, mais moins libre et moins spontanée ». L'examen d'artiste, au contraire, les aurait amenés à dire : « peut-être moins libre et moins spontanée, mais *certainement* plus ferme »; et ils auraient été forcés de conclure que cette plus grande fermeté d'exécution, que ce modelé admirablement juste et puissant ne pouvait être le fait d'un élève, d'un copiste, cet élève s'appelât-il Gérard (1).

Voilà la conviction que nous n'avons cessé d'avoir depuis le jour où le rapprochement des deux tableaux dans une salle de l'École des Beaux-Arts nous permit d'en faire l'examen comparatif; et aujourd'hui, après les affirmations isolées et collectives d'un bon nombre d'artistes, dont quelques-uns (c'est là le grand point) sont tout à fait éminents, nous pouvons dire sans crainte : voilà la vérité.

Oui, dans les parties importantes de la composition, la prétendue copie égale et dépasse même l'original. C'est justement dans la tête, le corps, le bras et les mains, que la facture du tableau primitif faiblit légèrement, et que le modelé devient un peu creux; on dirait que, dans ces parties, la couleur, étendue en couche trop légère, a été absorbée par la préparation de la toile, tandis que la prétendue copie

(1) L'inventaire du 18 février 1854, fait après le décès de M. David aîné, fils du grand peintre, portait la mention suivante : « Un tableau, *Mort de Marat*, copie de celui de David par Langlois, 300 fr. » C'est celui de M. Durand-Ruel. Louis David a eu deux élèves du nom de Langlois, l'un dessinateur-graveur, né à Pont-de-l'Arche (Eure) en 1777; l'autre, peintre, né à Paris, en 1779. Le premier aurait eu à peine dix-sept ans, et le second quinze, au moment où la copie a été faite. Il faut donc éliminer les Langlois et préférer la tradition qui nomme Gérard; celui-ci, né en 1770, aurait eu vingt-trois ans à l'époque précitée.

donne l'impression d'une lumière plus franche, modelant plus solidement un corps mieux construit et plus ferme. Il faut avoir le courage de le dire parce que cela est.

Cette constatation faite sans restriction aucune, nous sommes prêt à accorder au tableau original, d'une authenticité incontestable et incontestée, toutes les supériorités qu'on voudra, toutes celles qu'il possède, celle de plusieurs accessoires plus vivement exécutés et rendus, du fond plus vibrant, d'une exécution plus primesautière, où palpite encore la fièvre des premières heures d'inspiration. Mais il faudra toujours en revenir à dire que le second tableau, loin d'être une copie, est une œuvre très personnelle, où David a mis tout son génie d'artiste, où il a profité des études, des recherches, des défaillances même de son premier travail, pour faire mieux sur certains points.

En somme, les deux œuvres s'équivalent à peu près sans être pareilles, l'une toute de fougue et d'inspiration, l'autre remarquable surtout par la pondération et la puissance. Chacun, selon son tempérament, peut préférer l'une ou l'autre, certain de ne pas se tromper de beaucoup. Mais puisque c'est la seconde qui est contestée, répétons encore une fois, au risque d'être fastidieux, que les artistes les plus éminents de ce temps la tiennent pour un chef-d'œuvre de David, et que la postérité ratifiera sans aucun doute leur jugement.

E. DURAND-GRÉVILLE.

# ESSAIS SUR L'HISTOIRE

DE LA

# PEINTURE FRANÇAISE [1]

*(NOTES ET FRAGMENTS)*

---

## IV

Les guerres qui, dans l'état présent de richesses et de lumières égalisées, ne sauraient plus être aujourd'hui pour les peuples que des causes de destruction et d'amoindrissement, ont été, à certaines époques anciennes, des instruments souvent féconds de civilisation et de transfusion de sciences et d'arts. Ainsi en avait-il été des croisades, ainsi en fut-il plus tard de nos guerres dans le Milanais.

De même qu'autour de chacun des tyranneaux magnifiques des petites principautés d'Italie, avait surgi un groupe d'artistes pour

(1) Voir *L'Artiste* d'avril, juin et juillet derniers (1889, I, 247, 395; II, 11).

l'ornement et la splendeur de sa cour et de ses palais, de même en France, dès qu'il se forma une cour, à Angers, à Aix et à Tarascon autour du roi René, une autre cour à Dijon, autour des ducs de Bourgogne, une autre autour du roi de France, on vit quasi subitement sortir de terre, auprès d'eux, une troupe de peintres et de sculpteurs, et d'orfèvres, et de brodeurs, et de tapissiers. Là où est une cour et partant la richesse, là aussitôt paraît l'artiste avec ses ingéniosités de luxe et de parade. Et celle du roi de France n'ayant pas tardé à effacer et anéantir toutes les autres, il n'y eut plus qu'une école, ou plutôt une école supérieure, qui, après sa première et brillante station à Tours, puis son long passage par Fontainebleau, fut celle de Paris, la grande école nationale, qui va du Rosso à Freminet, et de Vouet à David et à Ingres. Si l'on rencontre encore des artistes à Lyon, à Aix, à Toulouse, à Dijon, c'est qu'il y a là des gouvernements de province et des parlements, un centre de puissance et de richesse, des portraits à peindre, des églises à décorer, matière et place, en un mot, à éclat et à magnificence.

Comme avait fait Nic. Froment, pour le roi René, des tableaux de grand prix, des peintures de bannières, d'arcs de triomphe, etc., ainsi fit Jean Perréal pour les Valois, Charles VIII, Louis XII, François Ier. M. Charvet a rassemblé en un copieux volume, tous les documents épars que les érudits de notre siècle avaient fait sortir des archives, sur ce peintre, enlumineur, sculpteur, architecte.

Il est dans les habitudes, j'allais dire dans les instincts de la cour de France, d'user de l'artiste familier comme d'un instrument bon à tout peindre. Cela se verra par Maître Roux et le Primatice, par Freminet et par S. Vouet, et par ce qu'on attend du Poussin, et par Lebrun, et par Boucher, et jusqu'à David. Et d'ailleurs par leur éducation générale, les artistes de la Renaissance étaient préparés à tout concevoir et à tout exécuter. C'est ainsi que nous voyons Jehan Perréal, qui se plaisait à se faire nommer Jehan de Paris, accommoder à Lyon, en 1483, un charriot pour transporter saint François de Paule au Plessis-lez-Tours, où l'attend le vieux roi Louis XI; — organiser pour la même ville, les entrées du cardinal de Bourbon (1485), du duc de Savoie (1489), celles de Charles VIII (1490), en collaboration avec le peintre Jean Prévost, — de la reine Anne de Bretagne (1494), de Louis XII et de la même reine Anne (1499)), — de l'archevêque

François de Rohan (1506), — nouvelle entrée du roi (1507), — du connétable de Bourbon et de François Ier (1515). Entre temps, il accompagne Charles VIII dans sa campagne d'Italie jusqu'à Naples (1495); en 1499, on le trouve à Milan, portraiturant le cardinal de Rouen et une jeune fille; — et comme il est partout à la fois, la même année, on le retrouve, je l'ai dit, travaillant pour le roi à Lyon. En 1502, Louis XII le remmène en Italie, où il dessine le portrait d'un enfant monstrueux dans cette même ville de Milan, où Léonard se plaisait à dessiner des têtes grotesques. A Lyon, qui est sa ville préférée, il se mêle de tout et à tout : d'architecture de fortifications, de voirie, de fêtes de toute sorte. Il est à Tours, il est à Blois, il est à Saint-Germain-en-Laye, il dessine les profils du roi et de la reine pour les orfèvres qui vont les traduire en médailles; il donne les « patrons » des tombeaux de François de Bretagne pour Nantes, et de Philibert de Savoie pour Brou, que va exécuter tous deux le grand sculpteur Michel Colombe. Il a dessiné les costumes de la nouvelle reine Marie d'Angleterre. Il modèle, d'après nature, la figure de Louis XII qui vient de mourir et l'articule en mannequin pour la cérémonie des funérailles. Perréal, tout le monde parle de ce « valet de chambre et excellent peintre » de nos trois rois dans les livres et dans les lettres du temps : Charles VIII, J. Lemaire, J. d'Auton, Cornelius Agrippa, la reine de Navarre, Geoffroy Tory; lui-même n'a pas la plume paresseuse quand il s'agit d'expliquer ses travaux et ses projets. Mais dès que nous cherchons une de ses peintures authentiques, la certitude nous manque. Un tableau, nouvellement offert par M. Bancel, porte son nom au Louvre. Cette agréable peinture de la *Vierge aux Donateurs*, et que pour moi je crois bien française, par le ton pâle et doux des deux têtes du jeune homme et de la jeune femme, ne serait estimée en Flandre qu'un ouvrage de second ordre de l'école de Rogier van der Weyden. Pour un Français d'une époque d'influence étrangère, l'œuvre était fort habile et devait suffire dans son pays à une grande renommée; à en croire celle qui s'attacha à Perréal, il dut, outre les portraits à nous désignés, exécuter, quoique nous les ignorions, plus d'un tableau de la sorte. Artiste de cour, et courtisan tiraillé par toutes les besognes, son titre de peintre le flattait entre tous, et nous ne pouvons penser qu'il ne l'ait mérité par le plus de peintures qu'il

ait pu, et qui lui assurèrent au loin un crédit supérieur à celui de ses confrères. En un mot, quoi qu'en disent aujourd'hui les sceptiques qui cherchent en vain de leurs yeux des tableaux de Jehan Perréal, il est certain, comme eût dit son contemporain M. de la Palisse, il est certain qu'il peignait, puisqu'il fut peintre du roi, peintre du roi et aussi peintre de Marguerite d'Autriche, la duchesse de Savoie.

Perréal et Bourdichon sont à peu d'années près du même âge. Ils se côtoient à la cour; le roi, quand il les entraîna à sa suite, entretient à Perréal un cheval, à Bourdichon une mule; la reine Anne les tient en même estime et les occupe tous les deux. Ce dernier, semble-t-il, devait être plus modeste, plus enfermé dans son atelier, car les poètes le chantent moins; et nous avons été longtemps sans pouvoir affirmer connaître plus certainement, de nos yeux, une œuvre de l'un que de l'autre. Deux griffonnis de Perréal au bas d'un compte et d'un mémoire, voilà aujourd'hui encore son lot le plus sûr. Quant à Jehan Bourdichon, de Tours, le plus fameux continuateur avec son compatriote Jehan Poyet, de la tradition du Tourangeau J. Fouquet, on savait bien que la reine et le roi l'avaient appliqué à toutes sortes de besognes bizarres, telles que ces « vingt-quatre peintures où il y a pourtraict en chascune un bastiau, plusieurs demoiselles et mariniers, contenant chascun demye peau de parchemin », ou « pourtraire le roy au vif, entier vestu de veloux tanné », ou « l'ymaige de la mort lanatomine (l'anatomie) tout son corps sémé de vers..., etc. », ou composer, comme dit Eug. Muntz d'après Jal, des modèles d'uniformes, de meubles, d'ustensiles. On savait qu'en 1494, Bourdichon décorait des bannières, où l'aidait le même Jehan Prévost qui avait jadis travaillé à l'entrée de Louis XI à Lyon. On savait que, par ordre de Louis XII, Bourdichon avait peint le portrait de saint François de Paule, le jour de son décès en 1507, et que ce portrait, du temps de Mariette, se voyait encore à Rome dans le Vatican, François Ier l'ayant envoyé à Léon X, lors de la canonisation du saint. Mais enfin, grâce au document publié dans les *Nouvelles Archives de l'art français* (1880-81, p. 1-11), par M. A. Steyert, nous tenons Bourdichon et le pouvons juger. En 1507, la reine Anne lui fait payer 1050 livres tournois pour avoir « richement et sumptueusement historié et enlumyné unes grans Heures pour nostre usaige et service, où il a mys et employé grant

temps, que aussi en faveur d'autres services qu'il nous a cy devant faiz ». Jehan Bourdichon est donc, à n'en pouvoir plus douter, l'enlumineur du plus fameux missel connu en France, les *Heures* d'Anne de Bretagne. Cette œuvre très considérable fait, à coup sûr, le plus grand honneur au peintre. Le feuillet où est représentée la reine à genoux, ayant près d'elle sainte Marguerite, sainte Anne et sainte Ursule, les autres feuilles où se voient les figures des Évangélistes et le saint Sébastien, sont de belles ou de fortes inspirations d'un véritable artiste. Mais pour les autres très nombreuses compositions de ce célèbre livre, quels que soient une certaine gravité noble et élevée dans l'arrangement des scènes pieuses, et le sentiment vraiment religieux et sincère de presque toutes ces figures, parfois une remarquable vigueur personnelle, j'ai peine à m'exalter sur le talent du peintre. Son dessin est lourd et épais, ses têtes banales et monotones, rondes et sans beauté, et entièrement de pratique. Celui qui a fait cela a certainement vu l'Italie ; mais il reste, malgré lui, fidèle aux procédés et aux routines de l'école natale, sans guère chercher au delà, et sans se douter que ce qu'il fallait rapporter de l'Italie d'alors, c'était son singulier et âpre amour de la nature. La nature, dans ce livre, elle est dans toutes les autres menues pages, celles en marge desquelles le peintre a représenté, avec une variété et une naïveté adorables, la flore et les insectes de son pays ; si en dehors de ces portraits de nos plantes françaises, quelque chose me touche plus particulièrement dans ce volume, c'est, par ci par là, les scènes familières au grand air, qui nous conservent avec bonhomie l'image de la vie rustique sous ce règne heureux de la bonne Anne de Bretagne. Mais Fouquet, entre nous, était un tout autre homme, singulièrement plus vif et plus artiste, et qui avait autrement profité du voyage delà les monts. — On avait attribué à tort les bordures de pages des grandes Heures d'Anne de Bretagne à Jehan Poyet, autre Tourangeau, qui avait peint, pour la même princesse, des « petites Heures à l'usage de Rome ».

La vraie reine des artistes en ce temps bénit, c'est la bonne Anne de Bretagne. Elle les cherche partout, elle les affaire tous : J. Perréal, et Jehan de Cormont auquel elle fait à Paris peindre pour sa chapelle, en 1493, une « image de Notre-Dame »; et à Nantes le Michel Colombe, l'honneur de sa province ; et tout ce groupe si curieux et si

attrayant de l'école de Tours : J. Fouquet, J. Bourdichon, et J. Poyet, qui lui enluminent ses grandes et petites heures.

Dans la précieuse dédicace de sa *Perspective* que je crois avoir été l'un des premiers à citer, Jean Pelerin mêle les noms de nos peintres français aux plus fameux des pays étrangers, de façon à les présenter tous au même niveau, et peut-être aux yeux de ses contemporains de Lorraine et de France, pesaient-ils d'un même poids dans la renommée courante :

O bons amis, trespassez et vivens,
Grans esperiz Zeusins et Appelliens
Decorans France, Almaigne et Italie,
Geffelin, Paoul, et Martin de Pavye,
Berthelemy, Fouquet, Poyet, Copin,
André Montaigne et d'Amyens Colin,
Le Pelusin, Hans, Fris, et Léonard,
Hugues, Lucas, Luc, Albert, et Benard,
Jehan Jolis, Hans Grun et Gabriel,
Vuastele, Urbain, et l'ange Micael,
Symon du Mans : Dyamans, margarites, etc

M. Eug. Muntz, dans son livre de la *Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*, a tracé une curieuse comparaison de ce que la France et l'Italie se devaient l'une à l'autre dans cet art du xv^e siècle qui fut pour les deux pays d'une importance décisive. Et si l'Italie finit par l'emporter dans la balance, rien d'étonnant qu'un Français, en 1505, un Français mi-Poitevin mi-Lorrain, comme ce Pelerin, qui entend de tous côtés à la fois au nord, au midi, au levant, au couchant, sonner d'un même éclat la renommée de cent artistes de même ardeur, ne les ait confondus dans une égale admiration.

Ce Poyet-là, vous vous rappelez en quels termes en parlait, en 1556, le jurisconsulte tourangeau Jean Brèche, dans son commentaire *De verborum significatione,* cité par M. de Montaiglon (*Archives de l'art français,* 2^e série, t. I, p. 296) : « *Inter pictores Joannes Fouquettus, atque ejusdem filii Lodovicus et Franciscus. Quorum temporibus fuit et Joannes Poyettus, Foucquettiis ipsis longè sublimior optices et picturæ scientia. Hos demum sequuti sunt Joannes Ambasius, Bernardus et Joannes Deposæus.* » Voilà J. Poyet placé bien haut ; peut-être le méritait-il ; mais pour lui comme pour les autres, il nous faut

attendre ses preuves, c'est-à-dire ses œuvres. J. Pelerin qui, il est vrai, est de Vendée et par conséquent voisin de Tours, fait entrer J. Poyet dans sa glorieuse nomenclature; c'est bon signe pour le Tourangeau. Il nommera de même Colin d'Amiens, celui qui est appelé par Louis XI, avec J. Fouquet, Jacob Lichtemont de Bourges, et Pierre de Hennes ou de Heuves à modeler et peindre l'effigie de Charles VII pour les funérailles royales, comme fera plus tard Perréal pour Louis XII. Peintre de confiance du très défiant Louis XI, Colin est chargé par lui de peindre son portrait sur un programme d'une très étrange et très puérile minutie qu'a relaté M. de Laborde dans sa *Renaissance des arts à la cour de France.* Pelerin nommera aussi Simon du Mans, Simon Hayeneuve de son nom de famille, né à Château-Gontier en 1450, mort au Mans en 1546, et celui-là peintre et surtout architecte et dessinateur d'architecture, jouissant, bien par delà de sa province, d'une réputation immense durant tout le cours de sa très longue vie. V. Geoffroy Tori (Champ-Fleury, f^ts XIIII r^o et XLI v^o, édition de 1526) et Lacroix du Maine (Bibliothèque historique, Paris, L'Angelier, 1584, p. 457).

Dans un autre dénombrement poétique du même moment, Jean Lemaire en sa *Couronne Margaritique* fait défiler, mêlés à ces glorieux Italiens et Flamands ci-dessus vantés par J. Pelerin, une suite de ces habiles Français de son temps dont les œuvres décrites par les comptables de nos princes, sortent aujourd'hui de la fouille de nos archives : Marmion de Valenciennes, dont il pourrait rapprocher le Jean Bellegambe à nous connu désormais par son célèbre polyptyque de Douai; et Antoine Petit, de Bordeaux, auquel on attribue le portrait du roi Louis XI, peint pour les chanoines de la cathédrale Saint-André de Bordeaux, en 1476.

A l'autre bout du siècle, de 1382 à 1411, on rencontre en fréquente occasion le nom de Colart de Laon; mais à en juger par les trouvailles de M. Ulysse Robert (*Nouvelles archives de l'Art français*, 1880-81), ce Colart, valet de chambre du roi et du duc d'Orléans, n'est guère qu'un peintre de devises, un décorateur de pavois et de harnais de joutes et d'étendards et bannières.

Parmi les meilleures lettres de noblesse de la peinture française, après les quelques tableaux que l'on rencontre de l'école bourgui-

gnonne, soit au Louvre, soit autour d'Avignon et en Provence, il faut compter les précieux cadres du Puy de Notre-Dame d'Amiens. — A qui attribuer cette tant curieuse série et délicieuse en ses meilleurs morceaux, ceux qui avoisinent 1520, conservés aujourd'hui au musée de la ville, et dont l'un s'est échappé jusqu'au musée de Cluny ?

Que les noms des très habiles artistes qui ont peint les tableaux de Notre-Dame du Puy d'Amiens nous soient demeurés inconnus, rien là qui doive étonner. On ne saurait espérer les trouver dans les archives de la cathédrale. Les donateurs seuls de ces tableaux étaient connus de la confrérie, qui ne se souciait que de l'œuvre et de la gentillesse de son allusion au nom du donateur, mais point du tout ou secondairement de la valeur du peintre. C'est donc dans les chartriers ou papiers de familles que l'on peut seulement rencontrer par hasard un marché passé avec tel ou tel peintre de France ou de Flandre, car je ne sais pourquoi il me semble qu'il y a des deux pays ; le plus ancien tableau conservé me paraît d'un pinceau flamand ; les autres, ceux de la meilleure série, je les crois français à je ne sais quelle délicate finesse et élégance dans les figures.

Il conviendrait de faire même recherche pour les tableaux de Notre-Dame du Puy d'Abbeville, fort intéressants eux aussi par une mode pareille de devises allusives aux noms des familles donatrices, et portant eux aussi la marque d'un art français bien proche parent du flamand.

Songez donc, toute l'Europe en même temps réveillée, depuis Bruges jusqu'à Naples, Avignon, Aix, Paris, Lyon, Dijon, Tours, Amboise, Rouen, Gaillon, Amiens, Bourges, d'un bout à l'autre de l'Italie les plus grandes et les plus petites villes, et toute l'Allemagne côtoyant les Flandres et la Bourgogne, et cela, pour la France, depuis Charles V jusqu'aux derniers Valois ; c'est une fête universelle des yeux : entrées de princes, carrousels aux draps d'or et aux costumes éclatants, cérémonies de paix ou d'alliances, mariages ou funérailles, pompes religieuses, décorations des monuments partout renouvelées, tout est aliment et prétexte à ce besoin de créer, de briller et d'émerveiller. C'est la jeunesse de l'art dans toute sa sève amoureuse et féconde, heureuse de vivre et comme étonnée elle-même de sa vie débordante.

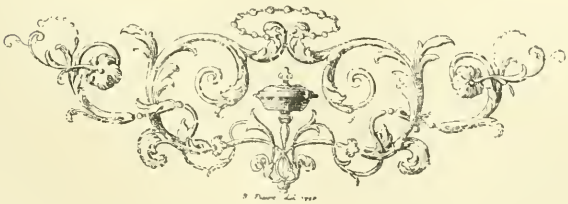
Vous aurez remarqué que tout ce mouvement mémorable de la

première Renaissance française se passe en quelques années, des dernières du roi Louis XI aux premières de François Ier : Fouquet, Bourdichon, J. Perréal, J. Poyet, sans parler de Michel Colombe et des Juste : c'est ainsi que procèdent et ont toujours procédé en France toutes les grandes explosions de notre art national. Une trentaine d'années ont suffi à ceux-là ; elles suffiront, et moins encore, au grand mouvement du temps d'Anne d'Autriche, à celui du temps de David, à celui de M. Ingres, à la brillante fusée romantique.

Il est juste de dire que pour ce merveilleux mouvement de la Renaissance en France, les ministres, esprits élevés et ambitieux du beau pour eux-mêmes et pour leur pays, firent autant que les princes qu'ils servaient : Étienne Chevalier, pour Charles VII et Louis XI, le chancelier Rollin pour la Bourgogne, le cardinal Georges d'Amboise pour Louis XII. Plus tard, à l'époque classique, Richelieu, Mazarin, Fouquet, Colbert ne feront pas moins pour le branle magnifique du XVIIe siècle que Louis XIII et que Louis XIV. Certes, depuis Charles V, qui faisait peindre son portrait par Jean de Bruges, son peintre attitré, et qui rassemblait dans sa librairie du Louvre tant de riches manuscrits, les ducs de Berry et de Bourgogne et René d'Anjou ont une initiative de goût et un amour instinctif des belles choses qui se retrouveront dans la curiosité personnelle des derniers Valois ; mais à défaut du roi ou des princes du sang royal, il y a encore un grand prestige, bien favorable à l'autorité souveraine, à voir des premiers ministres, comme Georges d'Amboise à Gaillon et le grand cardinal en son château de Richelieu, ou Fouquet à Vaux, faire sortir de terre à l'heure propice, ces splendides palais où tous les arts sont conviés, et sans compter, à leur plein épanouissement. Gaillon, « maison la plus superbe qu'il y ait en France après les maisons royales », avait coûté, en huit ans, au premier des d'Amboise, près de trois millions d'aujourd'hui, et il faut dire que les maçons et les sculpteurs avaient à peu près tout absorbé ; les peintres n'y sont quasi pour rien, leur heure n'étant pas encore venue. Et nous savons désormais, par le précieux volume publié par M. A. Deville, les *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon,* que pour l'architecture et ses merveilleux ornements, l'Italie, quoi que l'on eût dit jusqu'à ce jour, n'y prit quasi nulle part ; tout fut œuvre de Normands et de Français, sauf trois ou quatre d'au delà des monts, sur plus de cent ouvriers de

nos provinces. André de Solario, de Milan, l'élève de Léonard, est envoyé à Gaillon, en août 1507, par le grand-maître Charles d'Amboise, neveu du cardinal et gouverneur du duché de Milan, pour peindre la chapelle du château ; il y reste deux ans, jusqu'en octobre 1509, et y laisse au cardinal « un beau tableau de la Nativité de Notre-Seigneur ». A coup sûr, il dut y laisser aussi des enseignements profitables à ce groupe de peintres que nomme M. Deville, venus de Rouen et des environs, déjà pour la plupart renommés dans leur province et associés à la confrérie des peintres et imagiers de Rouen : Jehan Testefort, Richard Duhay, Pierre Leplastrier, Lyenard de Feschal, Pierre Archambault, Jehan Barbe, Jérôme de Tournielles, etc. La nature des travaux de tous ceux-ci n'est pas clairement indiquée dans les comptes des dépenses du cardinal, et l'on doit supposer que leurs ouvrages de peinture et dorure s'appliquaient surtout, au point où en était le château, à des besognes de décor et à des détails d'ornement plutôt qu'à des compositions d'histoire, bien que plusieurs fussent notoirement dans leur ville des maîtres verriers ou des marchands de peintures et images ; mais il est impossible de croire que, choisis parmi les plus habiles et les plus intelligents de la province, l'étude des travaux et des procédés du peintre mandé à grands frais d'Italie n'ait pas eu sur eux et leurs entours la plus vive influence.

(*A suivre.*) PH. DE CHENNEVIÈRES.



# LES LITHOGRAPHIES DE DELACROIX

Dès le début de sa carrière, Delacroix se montra préoccupé des procédés de reproduction : le n° 1 du catalogue de son œuvre complet, rangé chronologiquement (1), est un essai d'eau-forte exécuté en 1814; le n° 2, un essai de burin; le n° 3, une aquatinte; le n° 6, une lithographie. Celle-ci est de 1816. Elle parut dans *le Miroir*, journal satirique et libéral d'alors. Delacroix avait dix-huit ans. Je n'ai pas besoin de dire qu'il faut voir, dans cette première caricature, comme dans les cinq ou six autres qui suivirent, de simples tâtonnements, ou

(1) *L'œuvre complet d'Eugène Delacroix, peintures, dessins, gravures, lithographies, catalogué et reproduit par* Alfred Robaut, *commenté par* Ernest Chesneau ; Paris, Charavay frères, 1885. Les vignettes qui figurent dans le texte de cet article sont empruntées à ce grand inventaire, devenu le manuel de tous ceux qui veulent parler d'Eugène Delacroix. Leur exactitude en un format si restreint peut passer pour parfaite. Quant au goût avec lequel elles ont été dessinées, le lecteur en peut juger par ses yeux.

plutôt des pièces de circonstance. Aussi les caricatures de Delacroix, qui, je ne sais pourquoi, sont signalées par tous les critiques, sont-elles en même temps jugées avec sévérité. Cependant, s'il est vrai que *les Écrevisses à Longchamps* ou *le Déménagement de Dame Censure* sont choses peu dignes du maître, une exception doit être faite en faveur de *la Consultation*. Exécutée avec un soin visible, elle témoigne hautement de ce que le maître aurait pu faire en ce genre. On y a signalé l'influence anglaise et le souvenir d'Hogarth, ce qui est juste ; mais en quoi cette observation peut-elle diminuer le mérite d'une tentative heureuse et dont personne depuis ne nous a donné l'équivalent ?

*La Consultation.*

Les croquis de *Médailles grecques* sont le véritable frontispice de l'œuvre lithographique de Delacroix. Il en existe six feuilles ; toutes, sauf une, sont soigneusement signées et datées de 1825 (1). Elles contiennent ensemble quarante-huit médailles. On doit présumer qu'elles ont été faites, non d'après les originaux, mais simplement sur des soufres, car on sait que Delacroix avait dans son atelier une collection de soufres qu'il tenait de son ami le baron Schwiter. Mais le point importe peu, ce qui est intéressant, c'est la beauté particulière et supérieure de ces études et leur place dans la carrière du maître. Elles montrent qu'au lendemain de ses premiers grands succès, entre le *Dante et Virgile* et *Marino Faliero*, il retournait à l'antique. Elles prouvent qu'avec l'instinct du génie, au lieu de s'adresser aux statues des musées, toutes alors retouchées et défigurées par la Renaissance, il savait aller droit aux seuls monuments, restés intacts, d'un art tant vanté et si peu connu. Enfin elles offrent à la réflexion des artistes, aussi bien qu'à celle des critiques, un aliment inattendu par la nature des effets cherchés et l'exécution large et souple au moyen de laquelle ils sont obtenus. Ce que Delacroix voulait de ces têtes et de ces symboles, ce

(1) Il faut y joindre : *Thésée vainqueur du centaure Euryte*, fort jolie pièce d'après un des métopes du Parthénon. Delacroix n'a certainement fait cette petite pièce qu'après avoir vu les marbres d'Elgin. En serait-il de même des *Médailles?*

n'était ni des lignes, ni des canons, mais le relief, la couleur, la vie. Même il accentue la rudesse de certaines formes et choisit exprès les exemples archaïques, comme si son goût, à cinquante ans de distance, pressentait le nôtre.

*Macbeth chez les sorcières*, non daté, mais de 1825 comme les *Médailles*, est la première grande pièce où se manifestent pleinement les formules ordinaires du style d'Eugène Delacroix. Elle est exécutée presque entièrement au grattoir, ce qui n'est pas très heureux en bien des endroits. Mais, cette singularité mise à part, c'est une œuvre importante. La figure de Macbeth est entièrement belle, sa pose, très simple, traduit le combat intérieur qui se livre au fond de son âme violente et primitive. Le diamant qu'il porte à sa toque, et que le feu du chaudron fait étinceler, semble marquer son front du signe de gloire et de fatalité. Une fumeuse lumière l'enveloppe en même temps que les trois sorcières, et toute la scène est pleine de grandeur.

*Macbeth chez les sorcières.*

Cette année 1825 est celle où Delacroix passa la Manche et fit à Londres un séjour d'environ six mois. Je n'ai pu savoir si le *Macbeth* a été exécuté avant ce voyage ou après. Ce qui est certain c'est que le jeune voyageur employa le temps du mieux qu'il put, et s'intéressa à toutes les distractions du pays. Il alla souvent au théâtre et vit plusieurs pièces de Shakespeare avec Kean pour lequel il eut tout de suite une admiration enthousiaste. Il vit encore d'autres pièces et voici comment lui-même nous a rendu compte d'une de ces représentations. « J'ai vu une pièce de Faust qui est la plus diabolique qu'on puisse imaginer. Le Méphistophélès est un chef-d'œuvre de caricature et d'intelligence; c'est le *Faust* de Gœthe, mais arrangé. Ils en ont fait un opéra mêlé de comique et de tout ce qu'il y a de plus noir. On voit la scène de l'église avec le chant du prêtre et l'orgue dans le lointain. L'effet ne peut aller plus loin au théâtre. » (Lettre à J.-B. Pierret, 18 juin 1825.) Qui pourra fixer la part revenant aux acteurs anglais dans la conception du *Faust* d'Eugène Delacroix, et dans le détail de chacune de ses compositions? Comme eux en tous cas, et il faut le

reconnaître, comme tout son temps, ce qu'il a vu dans l'œuvre à interpréter c'est le drame et la légende. Le texte lui échappait et par conséquent cette magie du style de Gœthe, qui met son poème dans le ciel, au-dessus et au delà de l'humanité.

On ne doit donc pas s'étonner que les pièces du *Faust* soient de mérite assez inégal. D'abord ce qu'il y a de frais et de naïf dans le personnage de Marguerite est à peine rendu; de là, dans les scènes où cette fraîcheur et cette naïveté font le charme inexprimable des vers de Goethe, je ne sais quoi d'incomplet et d'à côté. Telle la *Première rencontre de Faust et de Marguerite,* qu'on croirait inspirée plutôt par quelque passage de Rabelais, bien truculent, que par la réponse modeste :

*Bin weder Fräulein, weder schön.....*

telle encore la scène du *Rouet*, gracieuse assurément, mais qui reste si loin de l'idéale chanson :

*Meine Ruh ist hin*
*Mein Herz ist Schwer!*

Ailleurs, dans les scènes de violence ou de sorcellerie fantatisque, on aperçoit souvent (le mot n'est pas de moi) comme un parti pris de grimace. Il y a des têtes qui tournent sur leurs corps comme si elles y étaient fichées au bout d'un pivot, des bras et des jambes qui se plient à angles raides comme des membres de bois. Involontairement on se souvient du Théâtre des marionnettes. Ici encore la *Rencontre de Faust et de Marguerite* me servira d'exemple. S'il en fallait d'autres, je citerais la *Fuite de Faust après la mort de Valentin*, et même cette belle pièce qui avait attiré l'admiration de Gœthe: *la Taverne des Étudiants*. Le personnage de gauche, que l'on oublie heureusement, tout occupé qu'on est des autres, est un parfait mannequin dont le chapeau ne tient pas plus à la tête que la tête aux épaules.

D'autres pièces, par bonheur, sans être complètement exemptes d'exagérations romantiques, sont d'une force et d'une ampleur d'invention vraiment superbes. Ainsi cette scène du *Broken* où le spectre de Marguerite, avec sa petite raie au cou, rappelle et dépasse le cauchemar d'Edgar Poë. Ainsi encore l'admirable scène finale: *Mar-*

*guerite en prison,* suppliée de fuir par Faust, folle et s'effarant au son d'une voix que son oreille reconnaît, et que son intelligence ne comprend plus : une merveille de pathétique, où l'on finit par ne plus voir que la figure de Marguerite, cette tête, ce sein, ce corps maigri et défait, ce magnifique et si simple mouvement d'étonnement et de folie, une des plus pures et des plus touchantes inspirations du maître.

*Marguerite en prison.*

Enfin sur ces dix-sept pièces du *Faust*, comment ne s'en trouverait-il pas où la plus sévère analyse ne découvrirait que des beautés? Je les ai sous les yeux, ces chères merveilles, où le génie du grand peintre me parle en même temps que celui du grand poète, et ma seule crainte est de ne savoir où m'arrêter.

Voici d'abord l'*Apparition de Méphistophélès dans le cabinet de Faust*, par les qualités purement plastiques, l'énergie du style, l'éclat de la coloration, le sérieux du travail, la plus belle pièce de la suite, sans contredit.

Et tout à côté je place, avec des qualités semblables, *Faust et Wagner cheminant dans la plaine, suivis du barbet.* L'exécution n'en a peut-être pas tout à fait autant de moelleux, mais la disposition du groupe des deux hommes est si pittoresque, l'effet du soleil couchant au fond de l'horizon si éclatant et si original !

*Faust et Wagner suivis du barbet.*

Voici maintenant le *Duel de Faust et de Valentin* avec son décor fantastique de pignons et de clochetons. Qui a vu les vieilles villes de l'Allemagne centrale, Brunswick ou Hildesheim? Delacroix n'y avait jamais été, et pourtant son génie les a su reproduire. Mais le décor n'est rien quand on s'attache aux personnages. L'épée de Faust plonge dans la poitrine de Valentin qui chancelle, et dans les mouvements de l'un et de l'autre, toute leur histoire est écrite. L'un meurt « comme un soldat et un brave », l'autre assassine, mais en assassinant il n'est pas libre : il obéit à une

force supérieure et méchante à laquelle il s'est donné autrefois et ne peut plus se reprendre.

Le *Galop de Faust et de Méphistophélès* me paraît plus beau encore; on se rappelle comment Gœthe le montrait et le commentait à Eckermann : et de fait, c'est l'invisible rendu visible. Je laisse de côté la coloration de la pièce, son éclat, sa perfection technique : le calme ironique de Méphistophélès sur son coursier fantastique, l'air tendu, subjugué, hors de soi, de Faust sur le cheval magnifiquement lancé mais réel et terrestre qu'il monte, tout ici nous prend et nous emporte hors de ce monde. Goya seul a trouvé des effets de cette nature; encore dans Goya se mêle-t-il toujours une nuance de caricature dont notre goût français a quelque peine à ne pas être surpris.

*Duel de Faust et de Valentin.*

J'ai laissé pour la fin la scène de *l'Église*, la plus grandiose de toutes. Comme à la représensation de Londres, le prêtre est à l'autel, dans toute la pompe du culte catholique, et il semble qu'on entende la voix des fidèles, soutenue par les profondes mélodies de l'orgue. Toute la pièce est romantique au plus haut point et jusque dans les lignes magnifiques de Marguerite posée de profil, à genoux, brisée par la voix qu'elle entend, jusque dans les costumes et dans les visages, ce sont les formes, les idées et, si l'on veut, les superstitions du Romantisme qui triomphent; seulement Delacroix fond tout cela au feu de son inspiration, et tout à coup le rêve impuissant de ses contemporains est réalisé : nous avons un chef-d'œuvre qui, suivant le mot de Gœthe, « va du ciel à la terre ».

*Marguerite à l'église.*

Le *Faust* parut en 1828. Sur l'accueil qu'il reçut, voici ce que Delacroix lui-même nous a rapporté (lettre à M. Ph. Burty, 1er mars 1862) : « Vous savez que Motte fut l'éditeur. Il eut la malencontreuse idée d'éditer ces lithographies avec un texte qui nuisit

beaucoup au débit (1), sans parler de l'étrangeté des planches, qui furent l'objet de quelques caricatures, et me posèrent de plus en plus comme le coryphée de l'École du Laid. Gérard toutefois, tout académicien qu'il était, me fit compliment de quelques dessins, surtout de celui du cabaret. Je ne me rappelle pas ce que j'en retirai : quelque chose comme cent francs, et de plus une gravure de Lawrence, le portrait de Pie VII. »

Peu de mots suffiront à compléter ces souvenirs : un article anonyme, assez bienveillant, parut dans une petite revue intitulée le *Journal des Artistes* (Livraison du 16 mars 1828). Cet article est curieux en ce que l'auteur commence par y faire profession d'orthodoxie, comme pour s'excuser de reconnaître un peu plus loin le mérite des principales pièces, notamment de la scène de l'église. La vérité c'est que le *Faust* passa presque inaperçu et que les artistes restèrent aussi indifférents que le public. Il y avait pourtant là de quoi faire réfléchir les uns comme les autres : pour ceux qui aiment à la fois l'art et les lettres, c'étaient les premières illustrations d'une telle portée morale ; pour les praticiens, c'était tout un ordre nouveau de formes et d'effets qui s'ouvrait à leur étude et à leur imitation. Je reviendrai là-dessus plus tard.

Une dernière observation pourtant, afin de vous épargner une méprise où j'étais moi-même autrefois tombé. Ceux qui ne connaissent le *Faust* qu'en épreuves modernes, ou relativement telles, peuvent se dire qu'ils ne le connaissent pas. Il faut l'avoir vu en tout premier tirage, sur chine : alors seulement on sait ce que Delacroix a voulu, et ce qu'il a exécuté en effet, mais pour trop peu de privilégiés, car les pierres se sont gâtées vite, et ce qu'elles ont donné ensuite n'était bon qu'à le calomnier. Presque toutes les pièces de la série ont même été tirées, à quelques épreuves, avec des croquis dans les marges. Ce sont des raretés deux fois précieuses ; en effet, ces croquis ne sont pas, comme on pourrait le croire, de simples essais de crayon, mais souvent de vrais dessins : j'allais dire des essais de pensée, de nerveuses confidences, des soubresauts ou des distractions de l'inspiration. On y trouve de tout : des accessoires, casques, gardes d'épées, harnais

(1) La traduction de Stapfer. Gœthe s'est montré moins sévère pour son traducteur. Il est vrai que c'était dans son rôle.

de cheval ; des académies ; des animaux surtout, anatomies de cheval, silhouettes de lions ou de tigres, études de serpent; jusqu'à des paysages ; ou de véritables esquisses de compositions, comme un choc de cavaliers. Aucun document ne représente mieux cette espèce de bouillonnement qui se faisait dans le cerveau de Delacroix au travail.

*(A suivre.)* GERMAIN HÉDIARD.

# LA JEUNESSE D'HENRI REGNAULT

Appelé à présider, ces jours derniers, la distribution des prix aux élèves du collège Henri IV, M. Larroumet a prononcé une allocution remarquable par l'élévation des pensées et l'élégance de langage qui lui est familière. Après avoir rappelé les liens qui l'unissent à la maison, où il a jadis professé la rhétorique, le directeur des Beaux-Arts a raconté aux élèves la carrière scolaire et la fin héroïque d'Henri Regnault qui compte parmi les plus glorieux de leurs devanciers « qui ont grandi à l'ombre de la tour de Clovis ». Il a annoncé qu'à la rentrée prochaine le buste du grand artiste mort sur le champ de bataille de Buzenval, se dresserait dans l'une des cours du collège, comme le symbole du premier des devoirs, le dévouement à la patrie. Nous donnons ici la partie de ce beau discours qui contient le récit de la jeunesse d'Henri Regnault, qu'aucun biographe n'avait encore racontée dans une forme aussi heureuse et avec d'aussi intéressants détails.

Sur les bancs où vous êtes, Henri Regnault était le plus aimable et le plus gai des enfants de Paris, l'intelligence la plus prompte et la plus vive, le cœur le plus généreux, le caractère le plus loyal et le plus droit; être d'élite offrant en germe toutes les qualités essentielles qui promettent chez l'enfant un homme de premier ordre.

Dès qu'il fut en âge de voir et de comprendre, le futur peintre éclatait en lui et toutes ses facultés étaient tournées vers un même but : observer la nature et la vie, les saisir dans leur vérité complète, évoquer le passé, fixer le présent et surtout pénétrer l'âme des êtres et des choses, saisir derrière les formes la cause intérieure qui les façonne. Dans les auteurs que ses maîtres lui expliquaient, ses goûts

allaient aux plus simples et aux plus forts. Peu sensible aux gentillesses de forme ou de pensée, épris, au contraire, de vérité et de grandeur, son admiration le portait vers les esprits mâles et fermes : il se passionnait pour Homère et la Bible, qui devaient rester ses lectures favorites et ses bréviaires de voyage; la noble mélancolie et l'épicurisme stoïque de Lucrèce le transportaient; il s'inquiétait de la source de cette pensée profonde et demandait avec insistance comment un tel poète s'était formé.

Entre tous les exercices scolaires, celui qu'il préférait, c'était l'explication, la lecture directe des auteurs. Quand il prenait la plume, c'était pour montrer le dédain de tout ce qui est terne et banal : si le sujet proposé ne lui disait rien, si son cœur ou son imagination n'étaient pas touchés, il était stérile et sec; avait-il saisi et compris, l'idée jaillissait, la forme se colorait et plusieurs de ces exercices d'enfant ou de jeune homme offraient une ampleur de développement que l'un de ses maîtres n'hésite pas à qualifier de « superbe ».

L'artiste pur se montrait déjà dans les préférences que lui inspirait tel ou tel exercice scolaire, et les succès qu'il leur devait. Vous n'aimez plus guère les vers latins, me dit-on, et je crois que vous avez tort; Regnault les aimait beaucoup. La recherche patiente du mot juste, la nécessité de faire entrer le plus de sens possible dans une forme limitée, la conduite ingénieuse du développement et de la phrase, les efforts auxquels oblige le vers latin honnêtement pratiqué, les qualités qu'il exige ou qu'il développe expliquent le goût de Regnault et condamnent vos dédains. En rhétorique, il obtenait un prix avec un petit chef-d'œuvre de couleur et de souplesse, *le Charmeur de serpents*, où l'élégance effrayante de ses modèles, l'enroulement des anneaux, le chatoiement des écailles étaient rendus avec la vigueur d'un peintre et la précision d'un poète.

Il montrait enfin et développait dans ses exercices classiques une faculté maîtresse, qui n'est pas plus commune chez les artistes que chez les littérateurs, la science des ensembles, la subordination de la partie au tout, le dédain du détail caressé pour lui-même; il savait composer.

Ainsi, sentiment personnel, observation directe, science de la composition, voilà ce que Regnault développait en lui par l'éducation

classique, avec la plume et le crayon, car il dessinait déjà beaucoup. Tout enfant, à cinq ans, il reproduisait sur le papier tout ce qui l'avait frappé dans ses promenades, de préférence les animaux, qu'il observait avec une attention pénétrante, comme Géricault à son âge. Externe et libre de ses loisirs, il passait de longues heures au Jardin des Plantes, devant les cages des fauves, ne se contentant pas de les copier et combinant déjà leurs attitudes, avec un mélange surprenant de vérité et d'invention, jetant un tigre sur un cheval, des chiens sur un cerf, attelant des bœufs dans l'effort du travail. Pendant les vacances, il étudiait le chenil de Meudon et les écuries de Saint-Cloud, et, dans son désir de serrer les formes de plus près, modelait en terre glaise un cheval dont la belle construction l'avait frappé. Au lycée, il chargeait de croquis les marges de ses livres ou dessinait, avant de l'écrire, le sujet qu'il devait traiter. La plupart de ces essais sont malheureusement perdus; il nous reste, cependant, de grandes esquisses au fusain des batailles d'Issus, d'Arbelles et de Rocroy, mêlées furieuses de cavalerie, qui promettaient un grand peintre d'histoire, avec l'énergie d'un Delacroix et un scrupule de dessin, que le grand romantique n'a malheureusement pas connu. Après une lecture de Tacite, il remettait à M. Duruy une mort de Vitellius qui n'était pas indigne du modèle et que le professeur s'empressait d'envoyer au père « en prophétisant (je répète ses expressions) qu'un grand artiste nous était né ».

Messieurs, on accuse parfois notre éducation universitaire de manquer de souplesse, d'imposer le même moule à tous les esprits et la même règle à toutes les natures. Voici pourtant un élève assez fantaisiste, qui n'a guère été gêné dans son développement. Il arrivait quelquefois à Regnault de remplacer un devoir par un dessin; cela ne l'empêchait pas, en fin d'année, de remporter sa large part de récompenses, et ses professeurs ne lui en voulaient pas trop de quelques irrégularités dans le travail. L'un se contentait de sourire et mettait le dessin en lieu sûr, en quoi il était fort avisé; un autre, comme M. Victor Duruy, l'envoyait à sa famille, avec une marque d'espérance et de sympathie; un troisième corrigeait un anachronisme ou relevait un détail risqué; aucun d'eux ne songeait à contrarier cette vocation naissante. Ayez seulement du génie, mes chers amis, et vous verrez comme vos maîtres seront accommodants.

Celui dont l'antiquité inspirait ainsi les premiers essais devait cependant être surtout un artiste épris de vie moderne, d'impression personnelle, de choses vues directement. L'éducation classique ne tue donc pas toujours, comme on le dit volontiers, l'originalité et le sens du réel au profit de l'esprit d'imitation. Nombre d'artistes se piquent aujourd'hui de s'interdire toute évocation du passé, tout effort d'imagination; le vrai peintre, d'après eux, ne saurait que copier. D'autres estiment, au contraire, que même dans les sujets contemporains, l'observation ne doit être qu'un moyen, l'intention restant le but suprême. L'humanité, selon une belle parole, se compose de plus de morts que de vivants; jouir du présent ne suffit pas, il faut remonter dans le passé, pour embrasser toute la vie humaine. Il y a dans chacun de nous assez d'influences héréditaires pour nous permettre de supposer, sans mensonge, ce qu'ont fait les hommes d'autrefois; ce pouvoir de résurrection est le plus noble privilège de notre nature, et, sans le souvenir, sans le sentiment de la solidarité humaine à travers les âges, nous tomberions de plus d'un degré.

Regnault emportait donc du lycée, Messieurs, cette forte éducation classique et ce goût de l'antiquité sans lesquels il peut y avoir, je le reconnais, de grands hommes et de grands artistes, mais qui, jusqu'à présent, est encore un des plus sûrs moyens d'aider, sinon de susciter le talent ou le génie. Il écrivait quelques années après : « Plus je lis l'antiquité, plus je vois que deux hommes seulement, parmi nos contemporains, l'ont comprise : Ingres et Delacroix. Presque tous les sujets ont été traités cent fois chacun ; suivant moi, ils sont neufs et toujours neufs, et peuvent être présentés maintenant d'une façon intéressante pour tout le monde. C'est si beau l'antiquité! » L'éducation qu'il avait reçue ici lui permettait cette profession de foi; il n'avait pas besoin d'ériger l'ignorance en esthétique.

Les facultés dont nous venons de constater l'éveil, l'École des Beaux-Arts et l'atelier les développèrent avec une rapidité dont je ne connais pas d'exemple aussi surprenant dans l'histoire des maîtres les plus précoces. Ses portraits, ses natures mortes ou vivantes, ses paysages, ses études historiques de ce temps-là sont plus que des essais; plusieurs sont des œuvres définitives. La passion de la lumière et de la couleur s'était réveillée en lui : « Si le poète,

écrit-il, aime l'hiver, les veillées au coin du feu, nous autres peintres nous abhorrons tout ce qui n'est pas la lumière, la belle lumière, le beau soleil, la belle chaleur qui nous permet de travailler en chemise et en pantoufles. Nous ne pouvons pas peindre, les pieds dans une chancelière; il nous faut la liberté de nos mouvements, il nous faut le ciel bleu. Peut-être plus tard, dans mes voyages, trouverai-je un climat plus égal que le nôtre, où le bleu sera toujours au-dessus de moi. *Haine au gris!* C'est là mon cri de guerre. »

J'admire comme vous, Messieurs, cette profession de foi pleine d'élan. Pourtant, je serais tenté de discuter un peu le « cri de guerre » final. A le mal comprendre, on risquerait de s'égarer. Regnault voulait dire que les tableaux doivent être colorés, et il avait raison; mais il ne faut pas proscrire absolument le gris. Ce peut être une jolie couleur et capable de grands services. Sans elle, en effet, il n'y a ni demi-teintes, ni clair obscur, ce double charme de la peinture; il n'y a pas davantage de modelé énergique, car le relief s'obtient par la gradation des valeurs, l'opposition des ombres et de la lumière, la distinction des plans, et tout cela c'est du gris. La palette d'où le gris est absent ne connaît guère la délicatesse et risque de fournir de la brutalité lorsqu'on lui demande de la vigueur. Or, si j'avais à apprécier complètement le talent de Regnault, je serais bien obligé de vous dire que le relief et la perspective lui ont manqué parfois. Aimons la couleur et la lumière, qui sont la vie de l'art, mais ne détestons pas le gris qui peut en être le charme; soyons forts, si nous pouvons, mais tâchons d'être fins; sans cela, nous ne serions qu'à moitié français.

Mais je ne veux pas discuter, Messieurs; je ne songe pas même à vous dire ce que fut la glorieuse carrière de votre camarade, avec quelle fécondité et quelle force, en quatre ans, de l'École des Beaux-Arts au champ de bataille de Buzenval, il obéit aux trois inspirations qui se partagèrent la direction de son talent : l'antiquité, avec *Véturie et Coriolan*, *Orphée aux enfers*, *Thétis et Achille*, *Automédon*, *Judith et Holopherne;* la vie contemporaine, avec le *Portrait de Mme Duparc*, *la Madrilène*, *le Toréador*, *Juan Prim;* l'Orient, avec *Salomé*, *le Départ pour la fantasia*, *l'Exécution à Grenade*, *la Sortie du pacha*. Après Ingres et Delacroix, on pouvait espérer

que cette succession d'œuvres, dont plusieurs sont des chefs-d'œuvre, allait inaugurer une nouvelle école de l'art français; ce qui était certain, c'est qu'il y avait là un génie déjà maître de lui-même, possédant au suprême degré le sens de la couleur et de la lumière, la science de la composition, l'amour de la vie et de la vérité, qualités communes en tout temps chez nos peintres, mais auxquelles il joignait l'originalité profonde qui fait les novateurs. Si vous voulez bien connaître Regnault, adressez-vous aux maîtres qui ont jugé chacune de ses œuvres dès leur apparition et aux écrivains attirés par cette noble figure; et puissé-je simplement vous inspirer le désir de l'étudier avec eux.

GUSTAVE LARROUMET.

# DONATELLO [1]

## II

DONATELLO apparaît au moment où toute l'activité des sculpteurs est consacrée à de grandes statues pour les édifices florentins, pour le Dôme, le Campanile et Or san Michele. Donatello, comme cela arrive toujours, imite ses prédécesseurs et il est difficile de distinguer ses premières œuvres de celles de Nicolo d'Arezzo, de Nani di Bartolo, de Nani di Banco et de Ciuffagni. Les vingt premières années de sa vie artistique sont employées presque exclusivement à des travaux de grande statuaire dont il est difficile de déterminer exactement la date. Les documents relatifs à cette période sont cependant assez nombreux, mais il n'est point toujours aisé de savoir à quelle œuvre ils se rapportent (2). En outre, il ne faut pas

(1) Voir *L'Artiste* de juillet (1889, II, 17).

(2) On trouve par exemple la commande d'un David en 1407. Mais quel est ce David ? Est-ce le *Zucchone* comme le disent quelques écrivains ? c'est inadmissible. Est-ce le marbre du Bargello, ainsi que l'assure la critique allemande ? ou

oublier qu'il y a toujours un laps de temps plus ou moins long entre la commande et l'exécution. Il est néanmoins possible d'établir une classification vraisemblable. Pour cela quelques dates suffisent. Sachant que le *Saint Marc* d'Or san Michele est de 1410, et que le *Jérémie* est postérieur à 1425, on peut rétablir toute la suite des faits. Et, du reste, les documents ne seraient pas là pour nous dire ces dates, qu'on les devinerait aisément. N'est-ce pas toujours la marche inévitable de l'artiste, imiter d'abord les œuvres des anciens maîtres avant de créer des œuvres personnelles; être monotone, inexpressif, froidement solennel, avant d'être varié, vif et ardent comme la vie?

Le point de départ et le point d'arrivée connus, on peut classer les principales œuvres de cette époque selon l'ordre suivant :

Les deux *Prophètes* de la porte de la Mandorla.

Le *Saint Pierre* et le *Saint Marc* d'Or san Michele.

Le *Saint Jean* du Dôme.

L'*Abraham*, le *Saint Jean* et l'*Habacuc* du Campanile.

Le *Pogge* du Dôme (1).

Le *Jérémie* (2) et le *Zucchone* (3) du Campanile.

Dans cette série on peut considérer comme se rattachant à la période d'imitation les deux *Prophètes* de la Mandorla, le *Saint Pierre* et le *Saint Marc* d'Or san Michele et le *Saint Jean* du Dôme. L'*Abraham* et le *Saint Jean* du Campanile marqueraient la transition et l'acheminement vers la manière qui comprend le *Pogge*, le *Jérémie* et le *Zucchone*.

Lorsque Donatello sculpte les statues de la Mandorla et d'Or san Michele, il a vingt-quatre ans, et, de la part d'un homme de cet âge, il ne faut pas s'attendre à de grandes réformes artistiques; aussi ces statues ne sont-elles que des œuvres très pauvres d'observation et de sentiment, statues lourdes, prétentieuses et déjà maniérées, qui sont loin d'égaler les statues florentines de l'âge précédent, celles de Nicolo

ne serait-ce, ainsi que je le pense, ni l'une ni l'autre de ces statues? Même incertitude pour retrouver le *Josué* commandé en 1412, etc.

(1) Il est établi que cette statue ne représente pas le *Pogge*, mais, pour la clarté de l'exposition, nous lui conserverons ce nom sous lequel elle est universellement connue.

(2) Statue désignée également sous le nom d'*Ezéchiel*, reproduisant les traits de Francesco Soderini.

(3) Portrait de Barduccio Cherichini, statue dite aussi le *David*.

d'Arezzo et de Nani di Banco (1). On a cherché à expliquer les œuvres de cette époque par l'influence de l'art antique. Cette opinion vient d'être vivement combattue par M. von Tschudi : « Si Donatello, dit-il, est réellement allé à Rome avec Brunelleschi en 1403, pour étudier les œuvres antiques, il est bien extraordinaire que l'on ne rencontre dans aucune de ses œuvres l'influence de ces études, soit dans la forme, soit dans la technique. » Toutefois, si l'on tient à trouver dans l'œuvre de Donatello une trace de l'influence de l'art antique, il faut absolument interroger les œuvres de sa jeunesse, car cette influence devient insaisissable dans les œuvres de la maturité de son génie. Que Donatello se soit inspiré ou non de l'art antique dans sa jeunesse, il est certain qu'à ce moment il ressemble à ses contemporains, et il leur ressemble tellement qu'il est parfois difficile de le reconnaître. C'est ainsi qu'on est en désaccord pour savoir laquelle des deux statues placées dans l'abside du Dôme serait le *Saint Jean* de Donatello. Les uns tiennent pour le saint Jean à barbe longue, d'autres pour le saint Jean à barbe courte, reproduit dans l'ouvrage de M. Cavalucci. Il est vrai que ce dernier, pour avoir adopté cette opinion, s'est fait tancer sévèrement par M. von Tschudi, qui lui reproche d'avoir pris un Nani di Banco pour un Donatello. Si erreur il y a, elle n'est pas grave. On ne saurait offenser la jeunesse de Donatello en lui attribuant un chef-d'œuvre de Nani di Banco. Si, pour trancher la question, il suffisait de choisir la plus belle des deux statues, l'hésitation ne serait pas possible, le saint Jean à barbe longue étant de beaucoup supérieur au saint Jean à barbe courte. Mais la question n'est pas aussi simple. Et si l'on examine le style du premier, on trouve qu'il est très différent du style de Donatello et qu'il rappelle un maître très attaché à l'art ancien, un pur giottesque.

Reconnaissons, du reste, combien il est difficile de parler avec

(1) Nani di Banco, sur lequel Vasari a écrit tant de fables ridicules, est le plus grand des prédécesseurs immédiats de Donatello. Il est l'auteur du délicieux bas-relief de la Mandorla, des jolies historiettes d'Or san Michele et de la grandiose figure de *Saint Eloi* qui ne le cède qu'aux belles œuvres de la maturité de Donatello. Il n'est plus nécessaire de réfuter l'erreur de Vasari qui fait de Nani di Banco un élève de Donatello, quand au contraire il aurait pu être son maître. Nani di Banco est mort en 1421, et si on lui assigne une vie moyenne de cinquante à soixante ans, durée que le nombre et la beauté de ses œuvres justifient, il était plus âgé que Donatello d'un quart de siècle.

quelque précision de cette période de l'art italien. Ce n'est pas que les œuvres manquent, mais on ne sait à qui les attribuer. Ainsi il y a au Dôme et au Campanile de Florence plus de vingt grandes statues appartenant aux maîtres immédiatement antérieurs à Donatello. Voici comment nous proposerions de les classer : quatre statues placées sur la face du Campanile qui regarde le Dôme, faites sans doute vers 1350, seraient les œuvres les plus anciennes de cette série, œuvres admirables, aussi belles, sinon plus belles, que toutes celles qui ont suivi; on louera sans réserve la grâce féminine des *Sybilles*, la majesté du *David* et du *Salomon*, la grande simplicité et le naturel des draperies. Ici il n'y a pas encore trace d'art maniéré ; c'est le grand style de Giotto et des Français du XIIIe siècle. Les quatre statues placées sur la face opposée du Campanile sont d'un art postérieur, déjà moins simple ; les têtes conservent un grand caractère expressif, mais les draperies sont déjà tourmentées. Les sculpteurs florentins, suivant les errements des derniers peintres de l'école giottesque, s'éloignent de plus en plus de la simplicité pour s'attacher aux effets violents, cherchant le caractère, non dans le naturel, mais dans le compliqué. Ils exagèrent les attitudes, cambrent inutilement les corps, surchargent les draperies. Cet épaississement des draperies est le caractère des grandes statues des chapelles du Dôme, œuvres de Nicolo d'Arezzo et de Nani di Banco, parmi lesquelles se trouve le *Saint Jean* de Donatello, si difficile à distinguer. Mais si ces dernières statues renferment déjà des germes de décadence, elles sont néanmoins extrêmement belles. Leurs visages, aux traits si profondément caractérisés, font prévoir les chefs-d'œuvre de l'âge mûr de Donatello. Enfin, il faut citer les œuvres de Ciuffagni et de Nani di Bartolo, maîtres du même âge que Donatello, beaucoup plus voisins de lui que Nicolo d'Arezzo et que Nani di Banco. C'est surtout avec les œuvres de Ciuffagni et de Nani di Bartolo que l'on peut confondre les œuvres de la jeunesse de Donatello.

Dans ses premiers travaux, Donatello, en raison de sa jeunesse, ne pouvait atteindre à la puissance de ses prédécesseurs. Ses premières œuvres sont insignifiantes, froidement solennelles, et Michel-Ange les a très finement raillées en disant du *Saint Marc* d'Or san Michele : « Comment ne pas croire à l'Évangile prêché par un si honnête homme ? » Le trait de génie de Donatello fut de renoncer aux « hon-

nêtes gens » et de créer des personnages dont on pût dire autre chose que ce banal éloge réservé aux gens dépourvus de caractère. Aux honnêtes gens il va substituer des êtres actifs et pensants, des figures martelées par la vie, les figures vivantes des Florentins du xv^e siècle. Donatello comprit vite dans quelle impasse se trouvait le sculpteur voué à reproduire un art ancien, qu'il fût de Rome ou du moyen âge; il comprit que le seul moyen de renouveler l'art était de demander à la nature même des modèles de vérité et de beauté, et il créa ces inoubliables statues du *Pogge*, du *Zucchone* et du *Jérémie*. Renonçant au type monotone des apôtres aux gros yeux et aux cheveux frisés, se rattachant à la vraie tradition de toutes les grandes époques et reprenant la doctrine même du grand Giotto, il s'inspira des figures florentines, et il eut le bonheur d'avoir pour modèles les plus grands hommes de son époque, des figures transfigurées par la pensée. Le *Pogge*, le *Zucchone* et le *Jérémie* sont le manifeste et le programme que suivra l'école florentine pendant tout un siècle.

Donatello, qui avait pu s'inspirer du monde vivant pour les figures, n'osa pas modifier le costume traditionnel adopté pour les apôtres, et par le style tourmenté de ses draperies il aggrava les défauts de ses prédécesseurs, de telle sorte que son œuvre si absolument belle lorsqu'on regarde les visages, demeure défectueuse en son ensemble. Parfait lorsqu'il s'appuie sur la nature, répréhensible lorsqu'il s'en éloigne, Donatello subit la loi qui dirige toute l'histoire de l'art. Ce qui prouve la supériorité de l'œuvre vivante sur toutes les imaginations de l'esprit, c'est la splendeur du *Saint Georges* de Donatello. Ici l'artiste n'a plus à songer à des costumes traditionnels; il doit faire un guerrier, et dans ce monde troublé du xv^e siècle, les modèles sont en foule autour de lui. Pour créer un parfait chef-d'œuvre, il n'a qu'à regarder et à comprendre.

Cette première période de la vie de Donatello soulève deux questions intéressantes. La première est de reconnaître laquelle des deux statues du Dôme de Florence, est le *Saint Jean* de Donatello; la seconde, de préciser la date du *Pogge*. M. von Tschudi identifie cette statue avec le *Josué* commandé en 1412, ce qui la classe au même moment que les statues d'Or san Michele. Nous pensons que le style du *Pogge*, de la tête en particulier, le lie étroitement au groupe qui comprend le *Zucchone* et le *Jérémie*, et doit le faire con-

sidérer comme exécuté vers 1420. Au surplus les trois statues : le *Pogge* et surtout le *Zucchone* et le *Jérémie* me paraissent de style si avancé, que je n'accepte qu'avec de grandes réserves la date de 1425, communément indiquée; une date postérieure me paraissant beaucoup plus probable. Je rappellerai qu'en 1435, Donatello travaillait à une statue qui pourrait bien être le *Zucchone* ou le *Jérémie*.

A ces premières productions qui rentrent dans la catégorie des œuvres monumentales, statues destinées à décorer des édifices, taillées à grands traits, dans la recherche des effets solennels, va succéder toute une série de petites statues faites, non pour être plaquées contre un mur, mais pour être vues de tous les côtés, finies et polies comme des œuvres d'orfèvrerie, où l'imitation de la nature sera poussée à ses dernières limites. Donatello, après avoir subi la tyrannie des commandes, devient libre de son choix et il cherche les motifs qui lui permettent les études sincères d'après nature et surtout l'étude du nu. Les œuvres caractéristiques de cette nouvelle phase de sa vie, qui s'étend de 1420 environ à 1444, sont le *David* en bronze du Bargello, le *Saint Jean-Baptiste* des Martelli, le *Cupidon* et la *Judith*.

Dans les statues monumentales des années précédentes, Donatello avait déjà manifesté son désir de sculpter le nu, et ce développement progressif du nu pourrait à lui seul fixer la date de certaines statues, ainsi le sculpteur découvre une jambe dans le *Saint Jean*, un bras dans le *Zucchone*, et le *Jérémie* est une statue presque demi-nue, dont on voit la jambe, le bras et la poitrine. Le caractère essentiel du *David*, de la *Judith*, du *Cupidon* et du *Saint Jean* des Martelli, est l'absence de l'expression et de la pensée. Tout l'effort de Donatello est concentré dans la recherche d'une jolie pose et d'un heureux groupement de lignes. Sous ce rapport le *David* et la *Judith* sont particulièrement remarquables. Tout concourt à faire du *David* une de ces œuvres riantes que l'on aimerait à avoir toujours près de soi, non pour élever l'esprit, mais pour charmer les yeux. Quelle grâce dans ce jeune adolescent! quelle finesse de formes! quel joli mouvement de jambes et de bras! comme la tête est bien encadrée par les boucles soyeuses de la chevelure, comme elle est coquettement coiffée par le large chapeau autour duquel s'enroule une couronne de feuillage! Et quel joli détail forment les jambières qui enserrent le mollet, comme leurs ciselures font ressortir les souplesses de la peau

et quelle charmante base pour la statue que la tête de Goliath avec son casque aux longues ailes de bronze ! C'est là une œuvre d'un art infini.

De même science est la *Judith* de la Loggia dei Lanzi. Ici la fantaisie de Donatello atteint à sa dernière limite et crée une œuvre de la plus rare originalité, un des plus délicieux bijoux de l'art florentin. Donatello qui, dans la dernière période de sa vie, va devenir un maître si expressif, si violent, uniquement préoccupé d'exprimer des idées et les idées les plus tragiques, n'attache pas ici la moindre attention au côté dramatique. Dans le motif si émouvant de la *Judith*, il n'a vu qu'une chose, l'effet délicieux et imprévu qui pouvait résulter du groupement d'une femme vêtue et d'un homme nu. Judith est debout; placée entre les jambes d'Holopherne, elle l'a saisi par les cheveux, a relevé le buste qu'elle serre contre elle et, le bras levé, avec un joli geste, comme si elle allait placer une fleur dans ses cheveux, elle s'apprête à lui couper la tête. Ici les oppositions, déjà cherchées dans le *David*, se multiplient. La *Judith* avec toute sa complication de sa toilette, sa robe tortillée, sa ceinture flottante, les broderies du corsage, le voile de la tête, fait le contraste le plus piquant avec ce long corps qui s'enroule dans ses jupons. Rien n'est plus fin dans l'œuvre de Donatello que le corps d'Holopherne, les jambes pendant au-dessous du piédestal dans un mouvement si singulier, le bras, le torse et la tête surtout, si noble dans l'encadrement de ses longs cheveux. Le charme de ce groupe est encore doublé par son élégant piédestal triangulaire sur lequel se déroulent trois rondes bachiques d'enfants (1). La *Judith* ne jouit pas de la réputation qu'elle mérite. Cela ne tient qu'à une chose, à la déplorable façon dont elle est exposée. Faite pour décorer un boudoir, elle est placée sous les immenses voûtes de la Loggia dei Lanzi où seules des statues colossales peuvent faire figure; et, comble de malheur, pour les besoins de la symétrie, la mignonne statuette est hissée sur un énorme et ridicule piédestal, qui a le double inconvénient de la rendre invisible et de détruire l'harmonie de ses lignes.

A la même idée de décoration raffinée appartient le petit *Cupidon*

(1) Voir, dans la livraison précédente, la reproduction de la *Judith*. (*L'Artiste*, 1889, II, 17.)

DAVID DE DONATELLO

de bronze, d'un accoutrement si piquant, qui agite les bras et sourit. Ici la fantaisie de Donatello a été de revêtir le petit Amour d'une culotte maintenue sur les côtés et ouverte par devant et par derrière, laissant voir ce que l'on s'efforce le plus ordinairement de cacher. Cette statue a les caractères généraux des œuvres de Donatello de la même époque ; je dois dire toutefois que cette attribution a été contestée et que des critiques dont l'opinon a une grande valeur seraient disposés à considérer ce *Cupidon* comme une œuvre antique, en se basant sur ce que le bronze ne serait pas florentin. Mais cette assertion n'aurait toute sa valeur qu'à la suite d'une analyse chimique de la matière, si tant est que le métal employé soit assez différent pour permettre une distinction. A ne considérer que des raisons de pure esthétique, il me semble que le *Cupidon* n'est pas un antique, mais bien le produit de l'imagination capricieuse d'un Italien du xv^e^ siècle. Je n'en voudrais pour preuve que la singularité du vêtement. Cette forme du pantalon fixé à la ceinture ou au justaucorps par des aiguillettes qui permettent de l'ouvrir par devant et par derrière, en le maintenant fixé sur les côtés, est habituelle au xv^e^ siècle. A cette époque, tout le monde porte des pantalons collants, vêtement très incommode pour les travailleurs parce qu'il ne permet pas de se baisser facilement. Or, j'ai souvent remarqué, dans les fresques, des ouvriers dont le pantalon s'ouvre par derrière et retombe en restant fixé seulement sur la hanche, ainsi que cela a lieu dans le *Cupidon*.

Le *David*, la *Judith* et le *Cupidon* sont en bronze. Le *Saint Jean* des Martelli est un marbre traité dans le même sentiment d'élégance et de distinction. Je signalerai la singulière analogie qui existe entre le *Saint Jean* des Martelli et le *Saint Jean* du Bargello, attribué à Benedetto de Majano. L'analogie est si grande qu'on peut se demander si le premier ne serait pas dû au même ciseau qui a sculpté le second : c'est la même pose, la même disposition des jambes, des bras et des mains, le même vêtement en peau de chèvre, et le même petit manteau couvrant l'épaule et descendant jusqu'à terre en se liant à la jambe pour donner à la statue une base solide. Toutefois l'aspect général de la statue des Martelli est plus simple, moins maniéré, la tête a plus de caractère, et l'œuvre tout entière est exécutée avec une précision, un serré anatomique qui ne se retrouve plus dans la manière un peu molle de Benedetto.

Le grand haut-relief de l'*Annonciation* de Santa Croce avait toujours été classé parmi les premières œuvres de Donatello. M. Schmarsow propose de le reporter vers 1433. L'*Annonciation*, en effet, ne rappelle en rien la première manière de Donatello; c'est l'œuvre habile, très habile, quoique largement et rapidement exécutée, d'un maître dans la maturité du talent, comme l'attestent la beauté de la composition, l'attitude si charmante de la Vierge qui se retourne avec un mouvement que seul peut trouver et rendre un maître expérimenté et raffiné, et enfin la grande souplesse des draperies, très amplement traitées et qui n'ont plus rien de la raideur et du convenu des maîtres du XIVe siècle. Le développement de l'architecture et de la décoration, développement anormal dans l'œuvre de Donatello, pourrait faire supposer que l'*Annonciation* appartient à la série des travaux faits en collaboration avec Michellozzo à partir de 1425. A l'appui de cette opinion, je ferai remarquer l'analogie existant entre la Vierge de l'*Annonciation* et une des trois statues qui décorent la base du monument de Jean XXIII au Baptistère de Florence : l'*Espérance* est représentée sous la forme d'un ange dont le mouvement est le même que celui de la Vierge de l'*Annonciation*. Cette analogie qui permet de rapprocher les deux œuvres, pourrait à la rigueur fournir une indication sur leur date respective. En effet, si le mouvement de torsion de la Vierge résulte tout naturellement de la pensée à exprimer dans le sujet de l'*Annonciation* et donne bien l'idée d'une personne qui, entendant du bruit, se retourne, dans la figure représentant l'*Espérance*, ce mouvement ne correspond plus à aucune nécessité, et l'on pourrait voir là comme le souvenir d'une forme que Donatello se serait rappelée avec complaisance : ce qui ferait reporter l'*Annonciation* à une date antérieure à 1424. J'ajouterai que le monument est couronné par deux groupes d'enfants qui peuvent être classés parmi les œuvres les plus souples et les plus savantes de Donatello. Sur ce point, on remarquera cette singularité que le bas-relief est en pierre et que les enfants sont en terre cuite; que le monument n'avait pas été conçu pour être couronné par des groupes, et que ceux-ci ont été posés après coup, sur une place trop étroite pour les recevoir. D'où la question de savoir s'ils ne sont pas d'une époque postérieure, et partant l'impossibilité de s'appuyer sur eux pour fixer la date du monument.

De 1425 à 1433, Donatello travaille en collaboration avec Michelozzo. Depuis quelques années on est disposé à attribuer à Michelozzo seul le monument Aragazzi de Montepulciano, et l'œuvre commune ne comprendrait plus que le monument un peu lourd de Jean XXIII du Baptistère de Florence et le tombeau de Brancacci de Naples, œuvre somptueuse, de la plus rare élégance et de la plus fine exécution. Trois statues de femmes soutiennent l'urne sépulcrale, sur laquelle est étendu le corps du défunt, dominé par deux figures d'anges du plus admirable caractère.

A cette série d'œuvres où l'architecture tient une large place (relief de l'*Annonciation*, monuments de Jean XXIII et de Brancacci) vient s'ajouter le bel autel que M. Schmarsow a retrouvé dans la chapelle des Beneficiati à Saint-Pierre de Rome, autel fait pour recevoir une image miraculeuse, comprenant comme motif principal un grand encadrement d'architecture, et comme décoration des enfants agenouillés et une *Mise au tombeau,* sujet qui apparaît ici pour la première fois dans l'œuvre de Donatello et qui sera le motif favori de ses dernières années. Enfin, comme œuvre essentielle de cette époque, nous citerons les ravissantes rondes d'enfants qui décorent la chaire du Prato (1428-1438) et la Cantoria de Florence (1433-1440). Nous nous réservons d'en parler ultérieurement.

On peut considérer comme appartenant à la manière qui nous occupe et comme en étant la première manifestation, le *David* en marbre du Bargello, statue encore un peu raide et maladroite, mais qui la première indique chez Donatello la recherche de l'élégance et du charme de la forme. M. von Tschudi assigne à cette statue la date de 1410 et il l'identifie avec le *David* commandé à cette époque pour le Dôme. Il nous semble qu'il y a là une confusion et que le *David* du Bargello n'a pas les caractères d'une statue destinée à décorer la façade d'une église. Lorsque Donatello conçoit un *David* pour le Dôme, ce doit être, non le petit pâtre vainqueur de Goliath, mais le roi, le poète inspiré. Il n'y a pas, selon nous, de preuves pour classer le *David* en 1410, et nous le reporterions plus volontiers vers 1415.

(*A suivre.*) MARCEL REYMOND.

# M. ANTONIN PROUST

Lettre ornée, d'après Th. de Bry.

Avant de consacrer aux diverses expositions artistiques, qui sont la parure et l'honneur de l'Exposition universelle de 1889, les études qu'elles méritent, il n'est pas inutile de leur donner comme frontispice le portrait, rapidement esquissé, de celui qui a, dès le premier jour, présidé à leur organisation.

M. Antonin Proust est, au vrai sens du mot, un parfait gentleman. La figure est douce et calme, l'allure distinguée; l'abord est aimable, la conversation est aisée et spirituelle. M. Proust

L'ARTISTE

rd Manet pinx

F Courbon sc

ANTONIN PROUST

a été ministre : on ne le dirait point. Il le sera encore, ce qui arrive rarement, de nos jours, à ceux qui l'ont été déjà. La politique, en effet, a des droits sur lui : il est député des Deux-Sèvres; ses électeurs s'apprêtent à le réélire : ils aiment ses opinions sages et modérées, qui se gardent de tous les excès. Aussi bien, nous ne voulons pas nous occuper ici du rôle qu'a pu jouer, dans les assemblées parlementaires, M. Antonin Proust. Ce que nous savons, c'est que Gambetta — qui avait le don précieux de connaître rapidement les hommes, et qui avait, avant tout, le culte de la patrie — Gambetta avait appelé M. Proust auprès de lui pour l'aider à réaliser ce rêve qu'il caressait, la fondation d'une République ouverte et libérale, protégeant les arts et les lettres, de la « République Athénienne » comme on l'a dit.

Je retiens donc ici « l'artiste ». C'est de lui seulement que nous voulons nous occuper : lui seul nous intéresse, et nous allons succinctement rappeler les différentes manifestations qui l'ont signalé aux amateurs, aux connaisseurs, à tous ceux qui ont souci de la gloire artistique de la France.

M. Antonin Proust fut nommé membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts en 1876. M. Waddington, aujourd'hui ambassadeur de France à Londres, était ministre. Dès la première séance à laquelle il assista, le nouveau conseiller proposa de créer un musée des monuments français, du XII^e au XIX^e siècle, par le moulage. La proposition n'eut aucun succès devant le Conseil supérieur des Beaux-Arts. M. Proust ne se rebuta point. Il n'abandonne pas ses idées facilement : c'est une qualité. La proposition qu'avait repoussée le Conseil supérieur des Beaux-Arts, il la présenta de nouveau en 1879, à la commission des Monuments historiques, qui l'adopta, et c'est elle qui a donné naissance au musée de ce genre qui occupe les deux ailes du Trocadéro et qui est de toute beauté. Les richesses artistiques de la France entière, qui en compte tant, sont reproduites là avec une fidélité parfaite : c'est un enchantement.

La même année, en 1876, sur la proposition de M. Proust, la Chambre votait le premier crédit pour les écoles de dessin départementales. Jusque-là dans les départements trois institutions de ce genre étaient seules subventionnées : c'étaient, si nos souvenirs sont bien exacts, celles de Dijon, de Lyon, de Toulouse. Est-il besoin de faire ressortir l'utilité de ces écoles qui portent le goût et le sentiment

artistiques dans l'esprit et l'âme des enfants des classes populaires? Le projet n'était qu'une préface à celui qui fut déposé en 1878, par le même auteur, et qui avait pour but l'organisation des écoles d'art décoratif. Il traîna quelque temps dans les cartons, allant d'une commission à l'autre, comme toujours, malgré l'importance qu'il présentait pour le développement artistique de notre démocratie, jusqu'au jour où, repris par le gouvernement (en 1879, croyons-nous), il amena le vote de la subvention annuelle de trois cent cinquante mille francs qui figure au budget. Subvention encore bien minime, mais qui sera augmentée, peut-être, lorsqu'on aura terminé les petits chemins de fer absolument inutiles qui sont en construction ou en préparation... Quelques mois après, de concert avec M. de Ronchaud, M. Proust organisait la mission Dieulafoy, qui a donné de si beaux résultats, en assurant les ressources des voyageurs sur les crédits du budget.

Nous arrivons à l'année 1881. Gambetta confie à M. Proust le ministère des Beaux-Arts, ministère nouveau, ministère créé : Gambetta comprend l'importance et reconnaît la grandeur de l'art français. Il est lui-même un artiste. Il ne trouve pas qu'un ministère spécial soit de trop pour les arts de la France, et il appelle à sa tête celui que son goût éclairé, ses travaux préparatoires, les mesures que nous venons d'énumérer, désignent pour ce poste. Gambetta ne demeura pas longtemps au pouvoir ; je n'ai pas à expliquer pourquoi ni à montrer les conséquences de cette chute. M. Proust le suivit : le ministère des Arts disparut avec lui. Et cependant, dans les quelques mois qu'il avait duré, les jours avaient été bien remplis. Que fait, en effet, M. Proust, ministre des Arts? Il réunit dans ce ministère les bâtiments civils, les édifices diocésains et tous les services techniques du ministère des Travaux publics ; il classe toutes les écoles d'enseignement des arts en trois catégories, décide la suppression des ateliers de l'École des Beaux-Arts, ouvre l'enquête sur les ouvriers des industries d'art, crée l'École du Louvre et fait promulguer un décret sur l'organisation des musées. Il achète les Courbet, qui sont actuellement au Louvre, et la collection Timbal, commande à M. Falguière le couronnement de l'Arc de Triomphe et fait procéder à l'inventaire du mobilier national dans le but de créer le Musée du mobilier national, décore Manet, Bracquemond, Gustave Moreau, etc. Ce n'est pas, on le voit, une petite besogne ; l'espace me manque pour ajouter

à cette énumération les observations de détail qu'elle comporte... La plupart de ces mesures, discutées tout d'abord, ont été, dans la suite, appliquées, et elles ont aujourd'hui d'excellents effets. Elles portent toutes la marque d'un esprit avide et curieux de progrès, d'un homme désireux de donner libre carrière à tous les artistes sans distinction, de favoriser tous les genres et de ne pas s'en tenir à un art classique et officiel, qui aboutit bientôt au vide, au néant.

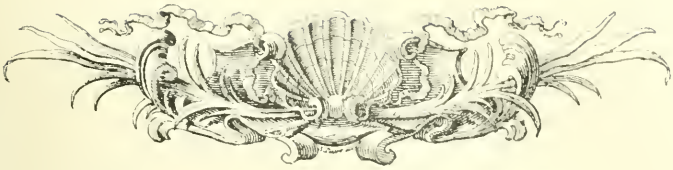
Ayant repris son mandat de député, M. Proust est nommé en 1882 président de l'Union centrale des Arts décoratifs et demande l'autorisation de faire une loterie pour la construction d'un South Kensington. Le musée, hélas ! n'est pas encore construit...

Il y a cinq ans enfin, c'était le 13 avril 1884, une réunion était tenue salle Wagram sous la présidence de M. Hérisson, ministre du Commerce. M. Proust propose de célébrer le Centenaire de la Révolution par une Exposition universelle : l'idée est acceptée et il est nommé président de la commission de préparation de l'Exposition universelle. Le 8 novembre, d'accord avec cette commission, il choisit l'emplacement, dresse le plan général des constructions et établit le budget. Le 13 mars 1885, il présente son rapport : il insiste pour que l'Exposition de 1889 ait le caractère centennal. Des événements politiques graves surviennent; les élections générales ont lieu : on oublie un peu l'Exposition. On pense de nouveau à elle en 1886 : M. Proust est chargé par M. Lockroy, alors ministre du Commerce, d'une mission tendant à assurer la participation de sociétés étrangères. En 1888, il est nommé commissaire général des Beaux-Arts. Il organise le palais des Beaux-Arts, l'exposition décennale et l'exposition centennale, cette splendeur, et enfin l'exposition des objets d'art français au Trocadéro.... Entre temps, il prépare l'exposition des artistes français à Copenhague, qui obtient un grand succès, et, plus récemment, réussit à grouper un certain nombre de collectionneurs pour faire à la vente Secrétan l'acquisition de la *Remise des chevreuils*, de Courbet, qui est un fait accompli, et celle de *l'Angelus*, de Millet, pour laquelle, hélas ! la France n'a pas été assez riche...

Tels sont, trop précipitamment rappelés, les services rendus par M. Proust aux arts français, services qui lui ont valu, dans le monde des artistes, les plus chaudes sympathies et les plus vraies amitiés. Jeune encore, M. Proust a derrière lui un passé qui suffirait à rem-

plir les vœux de tout autre et à assurer une réputation glorieuse. Et il n'a point fini. Il est de ceux qui ne veulent point que l'art français s'endorme dans la douce quiétude que donnent les longs succès du passé : il désire qu'il aille toujours en avant et de l'avant. Il n'est ni téméraire ni brouillon : il est décidé, audacieux quelquefois, et il a l'esprit net. Ce sont là des qualités bien françaises et c'est par ces qualités que M. Proust a réussi : car, être Français au sens large du mot, c'est encore ce qui vaut le mieux en France sûrement, et, au dehors, peut-être encore.

ADOLPHE ADERER.



# POÉSIES

## LA LIBELLULE

*Près de l'étang, sur la prêle*
*Vole, agaçant le désir,*
*La Libellule au corps frêle,*
*Qu'on voudrait en vain saisir.*

*Est-ce une chimère, un rêve*
*Qui traverse un rayon d'or?...*
*Tout à coup elle fait trêve*
*A son lumineux essor.*

*Elle part, elle se pose,*
*Apparait dans un éclair*
*Et fuit, dédaignant la rose*
*Pour le lotus froid et clair.*

*A la fois puissante et libre,*
*Sœur du vent, fille du ciel,*
*Son aile frissonne et vibre*
*Comme le luth d'Ariel.*

*Fugitive, transparente,*
*Faite d'azur et de nuit,*
*Elle semble une âme errante*
*Sur l'eau qui dans l'ombre luit.*

*Radieuse, elle se joue*
*Sur les lotus entr'ouverts*
*Comme un baiser sur la joue*
*De la Naïade aux yeux verts.*

*Que cherche-t-elle ? une proie ;*
*Sa devise est : cruauté ;*
*Le carnage met en joie,*
*Son implacable beauté.*

CAMILLE SAINT-SAËNS.

---

# SOURCE TARIE

## I

*Autrefois j'ai connu, dans les îles normandes,*
*Avoisinant la mer, un rapide cours d'eau,*
*Qui roulait dans un val, sous un flottant rideau*
*De fleurs à ses deux bords, fleurs petites et grandes.*

*Et l'épilobe rose et la reine des prés*
*Y tenaient compagnie aux menthes parfumées.*
*Le clair miroir des eaux rendait aux fleurs charmées*
*Bouquets bleus, thyrses d'or et longs épis pourprés.*

*Le monde aérien des vertes demoiselles,*
*Les papillons d'azur et les papillons blancs,*
*A la pointe des joncs et des roseaux tremblants,*
*Se berçaient à loisir en reposant leurs ailes.*

*Et dans cette oasis de paix et de fraîcheur,*
*Farouche oiseau craintif qui venait en maraude,*
*En jetant sur les eaux son reflet d'émeraude,*
*Passait vite en droit fil plus d'un martin-pêcheur.*

II

*Mais quelques ans plus tard, quand je suis revenu,*
*Pèlerin fatigué, dans ce coin de prairie,*
*Mes yeux, surpris d'abord, ne l'ont pas reconnu ;*
*L'herbe était desséchée et la source tarie.*

*S'était-elle perdue en filons souterrains?*
*Avait-elle autre part aventuré sa course?*
*Les rayons trop ardents des grands soleils marins*
*Avaient-ils dans son lit épuisé l'humble source?*

*Et flétri pour jamais les merveilleuses fleurs*
*Que j'espérais revoir? — Où sont-elles, pensais-je?*
*Si riches de parfums, si fraîches de couleurs,*
*Où sont mes fleurs de pourpre, où sont mes fleurs de neige?*

*J'allais comme au hasard, enchevêtrant mes pas,*
*Scrutant d'un pied rêveur les pentes ravinées,*
*Quand j'aperçus les fleurs..., fleurs qui ne mouraient pas*
*Aux rives que la source avait abandonnées.*

*En gerbe haute et drue aux bords de l'ancien cours,*
*Les menthes, l'épilobe et les blanches spirées*
*S'obstinaient à revivre et fleurissaient toujours :*
*Les belles que j'avais autrefois respirées.*

III

*En songeant aux cœurs purs où l'amour a passé,*
*J'ai gardé souvenir de ma route fleurie,*
*Et, depuis ce jour-là, bien souvent j'ai pensé*
*Aux chères floraisons de la source tarie.*

*ANDRÉ LEMOYNE.*

# CHRONIQUE

u début de l'article de M. Durand-Gréville, qu'on a lu plus haut, sur le *Marat* de David, notre collaborateur rappelle une autre œuvre que le peintre avait déjà exécutée dans des circonstances analogues : la *Mort de Le Pelletier de Saint-Fargeau*, assassiné au Palais-Royal par le garde du corps Pàris. Ce tableau, après de singulières vicissitudes, comme il arrive souvent pour les œuvres d'art lorsqu'elles touchent de trop près aux questions de parti, serait aujourd'hui perdu, s'il faut en croire les renseignements que donnait à son sujet, il y a quelques mois, le journal *Le Temps*, au moment où s'organisait aux Tuileries, dans la salle des États, l'exposition historique de la Révolution française qui a groupé de si curieux documents. « De ces pièces éparses, rapportait *Le Temps*, une de celles que la commission du musée aurait le plus souhaité ramener au jour, est à coup sûr ce célèbre tableau de David, que personne ne se vante d'avoir vu depuis plus de soixante ans, et dont la conservation même est devenue un problème : *Le Pelletier sur son lit de mort*. Mais il paraît bien qu'il faut en faire son deuil cette fois encore.

« De nombreux lecteurs du *Temps* se souviennent sans doute qu'en 1880 M. Jules Claretie avait ici même demandé des nouvelles de cette œuvre précieuse et obtenu, grâce au concours de l'*Intermédiaire des chercheurs*, des communications intéressantes. Un curieux persévérant, M. Maurice

Tourneux, a fait récemment à une publication spéciale et répandue seulement parmi les amateurs, la *Revue de l'Art français*, une communication par laquelle, en s'aidant du journal intime et inédit d'Etienne Delécluze, il arrive à préciser plus qu'on ne l'avait fait jusqu'à présent certains détails de l'étrange disparition.

« Delécluze était élève de David; il a exercé fort longtemps la critique d'art au *Journal des Débats;* et bien des artistes qui sont encore jeunes ont passé sous sa férule (1). Lié avec le fils de David, après la mort du maître, il visita avec l'empressement qu'on peut concevoir les œuvres appartenant à la succession, et fut surtout frappé du *Marat* et du *Le Pelletier*, qui étaient restés longtemps cachés sous une couche de blanc et qu'il n'avait jamais vus. Voici comment il décrit le tableau disparu : « Le Pelletier, mort, est « étendu sur un lit, le corps découvert jusqu'à la ceinture et laissant voir « la blessure que fit le sabre dirigé par Pâris, au-dessus de l'os des iles. « Au-dessus de la poitrine du personnage est suspendu, comme l'épée de « Damoclès, un sabre des gardes du roi, corps dans lequel servait Pâris ; « dans la lame est enfilé un morceau de papier sur lequel est écrit : *Je vote « la mort du tyran.* Dans l'angle droit du tableau, on lit : *A Pelletier, « David.* » Après une seconde visite, il reprend : « Le *Jeu de Paume*, le « *Marat* et le *Peletier* sont certainement les ouvrages de David faits avec « le plus de verve. Il faut ajouter le portrait de Pie VII. Dans ces quatre « productions, il a été lui, tout à fait lui-même. » Delécluze est au courant des négociations entre les héritiers de David et ceux du conventionnel assassiné. Le frère de Le Pelletier était sur les rangs ; mais sa fille, qui avait épousé un de ses cousins, Le Pelletier de Mortefontaine, tenait à avoir le tableau, coûte que coûte. Mme de Mortefontaine était royaliste, et même une ultra. Les héritiers avaient de la méfiance et lui tenaient la dragée haute. Elle finit par leur arracher le : Vous m'en direz tant. Delécluze ne précise pas le gros chiffre ; il paraît qu'il était de cent mille francs. Les vendeurs n'en prirent pas moins des précautions contre une destruction qu'ils avaient des motifs de redouter. L'acte de vente fut passé devant notaire. Il y était stipulé que le nouveau propriétaire était autorisé à faire effacer le sabre suspendu et les inscriptions, mais que, ceci fait, l'ouvrage devait être représenté tous les six mois à l'un des héritiers David. C'était peut-être bien souvent, et cette clause paraît n'avoir pas reçu longtemps d'exécution. Quand, bien plus tard, M. Jules David, parent et biographe du maître, a fait des démarches, il n'a pu obtenir des héritiers de Mme de Mortefontaine, ni la vue du tableau, ni même un renseignement. David avait fait aussi un dessin ; mais Mme de Mortefontaine l'avait acquis dès 1810. Après avoir eu le tableau même, elle avait envoyé ce dessin à son oncle pour le consoler d'avoir eu le dessous. Felix Le Pelletier avait

(1) Delécluze a été un des collaborateurs de *L'Artiste*.

considéré cela comme un don et disposa du dessin par testament ; mais il fut revendiqué par les filles de Mme de Mortefontaine et le jugement ordonna qu'il leur fût restitué immédiatement. Dessin et tableau sont depuis lors dans les mêmes oubliettes, à supposer qu'en dépit de la clause de la vente ils n'aient pas péri. Il reste seulement au cabinet des Estampes une épreuve d'une gravure faite par Tardieu ; encore le haut en a-t-il été déchiré, toujours pour faire disparaître le sabre et la mention du vote régicide.

« Peut-être n'est-il pas hors de propos de terminer sur cette anecdote que conte Delécluze dans son journal : « Pendant qu'on s'apitoyait sur le « sort de cette personne qui va être rançonnée par la famille David pour « obtenir le tableau du martyr Le Peletier, Mme la marquise de Catelan, « qui ne laisse jamais échapper l'occasion de draper ses voisins, dit : « Mme de Mortefontaine est bien royaliste ; cependant elle n'a pas jugé à « propos de refuser ou de rendre les fermes dont elle a été dotée par la « Convention, après avoir été déclarée *Fille de la Nation.* » Et Delécluze confesse que ce souvenir a, en effet, singulièrement calmé sa propre compassion. »

La compétence de Delécluze en matière d'art donne une sérieuse autorité à son appréciation sur le tableau de *Le Pelletier de Saint-Fargeau*, et la place qu'il lui assigne, dans l'œuvre de David, à côté du *Serment du Jeu de paume*, du *Marat* et du *Pie VII*, est bien pour faire regretter la disparition de cette toile. Rien ne démontre, toutefois, qu'elle ait été détruite ; on peut donc espérer qu'avec le temps quelque circonstance la fera sortir des « oubliettes » où notre confrère semble présumer, non sans vraisemblance, que l'esprit de parti l'a condamnée à demeurer reléguée.

---

L'Académie des Beaux-Arts a rendu son jugement dans les concours pour le prix de Rome; en voici les résultats :

Pour la peinture, deux grands prix — celui de l'an dernier n'ayant pas été décerné — ont été attribués : à MM. Laurent et Thys; second grand prix : M. Danguy; deuxième second grand prix : M. Lenoir. Le sujet du concours était : *Jésus guérissant un paralytique.*

Celui du concours de sculpture était : *Le retour de l'Enfant prodigue*, à traiter en bas-relief : grand prix, M. Desvergues; second grand prix, M. Recipon ; deuxième second grand prix, M. Baralis.

En architecture, il n'a pas été décerné de grand prix ; premier second grand prix, M. Despradelles, élève de M. Pascal ; deuxième second grand prix, M. Morice, élève de M. Blondel; une mention a été accordée à M. Demerle, élève de M. Ginain. Pour sujet de concours on avait donné : *Un établissement de bains de mer.*

L'Académie des Beaux-Arts doit décerner prochainement le prix Deschaumes, d'une valeur de 1,500 francs, prix qui, selon la volonté du testateur, doit être attribué à un jeune architecte « le moins fortuné et vivant avec une ou plusieurs sœurs auxquelles il a donné des preuves de dévouement et de vertu fraternels ». Malgré ses recherches, la section n'ayant pu encore découvrir de candidat, l'Académie des Beaux-Arts a décidé de faire un appel à tous les architectes qui croient réunir les conditions stipulées.

---

Au Louvre deux nouvelles salles annexées au département de la sculpture du moyen âge et de la Renaissance, viennent d'être ouvertes au public. L'œuvre la plus importante qui y est exposée, est le tombeau de Philippe Pot, dont nous avons déjà parlé ici au moment où l'État en a fait l'acquisition; c'est, on le sait, le chef-d'œuvre de l'école bourguignonne.

Voici, parmi les œuvres acquises par l'État au dernier Salon, celles que le comité consultatif des Musées nationaux a désignées pour figurer au musée du Luxembourg :

Peintures : *Commencement de crue sur le Loir*, par Busson;

*La Toussaint,* par Friant;

*Une question difficile,* par Kuehl;

*Le Belvédère de Trianon,* par Lansyer (en échange de la *Lande*, par le même, qui sera retirée du musée);

*Le baptême*, par Renard;

*Étude de jeune fille*, par Ch. Chaplin (en échange des *Bulles de savon,* par le même, qui seront retirées);

*Le pont Valentré à Cahors*, par Yon (en échange de la *Rivière d'Eure,* qui sera pareillement retirée);

Aquarelle : *Au bord du Loing*, par Larsson;

Sculptures : *Psyché sous l'empire du mystère,* marbre par M^me^ Léon Berteaux (en échange de la *Jeune fille au bain,* marbre par la même, qui sera retiré du Luxembourg pour être placé au palais de l'Élysée);

*La Muse d'André Chénier,* marbre par Puech.

Le remaniement annuel du musée du Luxembourg n'aura pas lieu avant le mois de novembre, époque où les ouvrages prêtés à l'Exposition universelle rentreront au musée.

Il est regrettable qu'aucun crédit n'ait été voté pour permettre à l'État de faire, à l'Exposition universelle, quelques acquisitions parmi les sections étrangères, en vue du Luxembourg. La peinture anglaise notamment n'est

pas représentée dans le musée, si ce n'est par un paysage panoramique de Wyld ; or, au Champ-de-Mars, cette section contient plusieurs marines fort remarquables, parmi lesquelles il aurait été à souhaiter que l'État eût pu faire choix de quelques toiles pour enrichir nos collections.

La foule innombrable d'étrangers qu'attire à Paris l'Exposition universelle amène dans les musées nationaux un surcroît de visiteurs. Au Louvre, l'aménagement des salles et des galeries est bien fait pour éviter l'encombrement. Mais, au Luxembourg, il n'en est pas de même : l'issue unique que possède le musée et qui suffit à peine, en temps ordinaire, à assurer la circulation, est, à certaines heures, le théâtre d'une véritable cohue. Le double courant, en sens opposés, de la foule qui s'écoule et du flot des nouveaux arrivants obstrue la circulation dans la salle de sculpture et aux portes qui mettent en communication les diverses salles. Il y a là un réel danger pour les marbres, qui sont, d'ailleurs, beaucoup trop à l'étroit dans la galerie d'entrée, et pour les toiles placées dans le voisinage des portes. Ces jours-ci, le hasard nous amena, l'après-midi, dans les parages du Luxembourg, au moment où arrivaient cinq de ces énormes véhicules adoptés par les agences de voyage pour promener, à travers les curiosités de Paris, les caravanes d'Anglais. Le contingent d'insulaires qu'ils ont déversé sur le seuil du musée, à une heure où la foule du public était déjà très compacte, dépassait certainement la centaine. Ç'a été miracle, en vérité, qu'il ne soit arrivé malheur à aucune des statues ou des toiles.

Pour obvier à ce grave inconvénient, un moyen s'impose, qui est aussi simple qu'urgent : c'est de pratiquer, dans la dernière salle du musée, une porte s'ouvrant sur le jardin du Luxembourg et qui serait exclusivement réservée à la sortie du public. Grâce à cette seconde issue, la circulation se pourrait faire sans encombre, et les œuvres d'art seraient ainsi, à peu de frais, préservées d'accidents qu'on aura certainement à déplorer avant peu si l'administration ne s'occupe de remédier au fâcheux état de choses que nous signalons.

M^lle^ Grandjean vient de faire don au musée de Cluny d'une magnifique collection d'œuvres d'art, qui comprend des sculptures et des bronzes de la Renaissance, des émaux de Limoges, des objets de premier ordre du XVIII^e^ siècle, des tableaux de la même époque, et surtout des pièces uniques en pâte tendre de porcelaine de Sèvres; parmi ces dernières, un vase à fond rose, mesurant à peine quarante centimètres, est estimé plus de 250,000 francs. Un certain nombre des objets qui composent la collection de M^lle^ Grandjean figurent actuellement à l'exposition rétrospective du Trocadéro. C'est pendant la visite de M. Carnot à cette exposition, que la généreuse donatrice, présentée par M. Antonin Proust au président de la

République, pria ce dernier de vouloir bien accepter officiellement, pour le musée de Cluny, toute sa collection. Elle est évaluée à près de quatre millions.

---

Le jury chargé de juger le concours pour les médailles de l'Exposition universelle de 1889, réuni sous la présidence de M. Tirard, a choisi la maquette de M. Loris Bottée, pour la médaille destinée aux exposants récompensés, et la maquette de M. Daniel Dupuis, pour la médaille commémorative. Il a décidé, en outre, qu'il n'y avait pas lieu d'accorder de mention.

---

Les journaux annoncent qu'une restitution en relief du Parthénon, au vingtième, va être exposée au Champ-de-Mars, dans le palais des Arts libéraux. On dit que cette restitution a été commandée par le Muséum métropolitain d'art de New-York, auquel un riche citoyen de cette ville a légué sa fortune pour la création d'une collection historique de modèles d'architecture. Le musée fait donc exécuter par le monde entier des reproductions en relief des monuments les plus célèbres; il en formera une galerie qui sera la première de ce genre.

---

Au congrès de la propriété artistique qui a été tenu à l'école des Beaux-Arts, sous la présidence de M. Meissonier, quelques résolutions ont été votées par l'assemblée, parmi lesquelles nous mentionnerons les suivantes :

La nature du droit de l'artiste sur ses œuvres est un véritable droit de propriété; la loi civile ne le crée pas, elle ne peut que le protéger et en régler l'exercice.

La durée du droit de propriété, lequel appartient à l'artiste sa vie durant, est de cinquante ans après son décès.

L'acquisition d'une œuvre d'art n'entraîne pas, à moins de stipulation contraire, le droit pour l'acquéreur de la reproduire par un procédé quelconque; exception est faite lorsqu'il s'agit d'un portrait commandé. Quant à l'acquisition faite par l'État, elle rentre dans le droit commun.

Les artistes qui ont pris part au congrès espèrent qu'une loi interviendra pour ratifier leurs délibérations, ainsi que cela s'est produit à la suite du congrès de 1878 : neuf lois nouvelles sur la propriété artistique ont été promulguées en Espagne, dans les Pays-Bas, en Italie, en Suisse, en Hongrie, en Belgique, en Portugal, en Tunisie et dans la principauté de

Monaco. En France, une loi est en préparation depuis 1879; le projet attend toujours la discussion devant les Chambres.

---

Au nombre des dernières nominations et promotions dans la Légion d'honneur, nous rencontrons les noms de : MM. Félicien Rops, artiste peintre; Armand Gouzien, inspecteur des Beaux-Arts; Blavette, Gauthier, Hénard, Lambert, Montel, Saladin, Echernier, architectes; Victor Wilder, critique musical : au grade de chevalier; — M. Coutan, statuaire : au grade d'officier; — MM. Puvis de Chavannes, artiste peintre; André architecte : au grade de commandeur.

---

Le monument élevé par souscription à la mémoire de l'amiral de Coligny, vient d'être inauguré. Il est placé dans le petit jardin situé dans la rue de Rivoli, entre les arcades et l'Oratoire. Adossé au chevet du temple, il offre la forme d'un cénotaphe : sur le soubassement s'appuient deux statues assises, en marbre, la Patrie et la Religion; contre le piédestal qui supporte la statue de Coligny, une Bible ouverte, où sont gravées des citations. L'amiral est représenté debout, la main droite crispée sur la poitrine, la main gauche reposant sur la garde de l'épée; le geste est énergique, l'attitude a de la gravité, mais l'expression de la physionomie est plutôt attristée. Il semble, d'ailleurs, que pour représenter un personnage vêtu à la mode du seizième siècle, pour rendre le costume dont les détails prêtent peu aux lignes sculpturales avec la toque, le pourpoint, les chausses, les longues bottes, etc., le bronze se fût autrement mieux prêté que le marbre à l'interprétation pittoresque; la statue aurait eu un tout autre accent.

Deux colonnes doriques, d'un galbe gracieux, soutiennent un entablement et un couronnement avec deux urnes Renaissance entre lesquelles se détachent les armes de Coligny entourées de branches de laurier. Toute la partie décorative est très heureusement conçue dans le style du seizième siècle. On souhaiterait que les deux statues allégoriques de la Patrie et de la Religion fussent d'une expression mieux caractérisée, la première, dont la jambe gauche émerge de la draperie par un mouvement assez inattendu, manque de style. L'ensemble architectural est, du reste, d'un grand caractère, et l'on regrette que la distance qui sépare les arcades de la rue de Rivoli, du monument dont la hauteur dépasse dix mètres, ne permette pas un recul suffisant pour en apprécier pleinement, dans tout son développement, la belle ordonnance. Cette œuvre est due à la collaboration de MM. Scellier, architecte, et Crauk, statuaire.

---

Le jury du concours pour la décoration picturale de la mairie du XIVe arrondissement a rendu son jugement au second degré. Le prix d'exécution a été attribué au projet de M. Chabas. M. Tanoux a obtenu la première prime et M. G. Roussel la seconde.

Sur le rapport de M. Émile Richard, le Conseil municipal de Paris a décidé que la décoration de la salle des Cariatides, à l'Hôtel de Ville, qui avait été confiée au peintre Alexandre Cabanel, sera, à cause du décès de ce dernier, exécutée par M. Émile Lévy. Cette salle est celle qui se trouve au premier étage, entre les deux grands escaliers d'honneur; la décoration picturale de la salle des Cariatides comprend les tympans et les voussures.

En outre, le Conseil municipal a désigné comme membres du jury chargé de juger les projets, pour la partie de la décoration qui est mise au concours, MM. Bonnat, Lhermitte, Delaunay, Merson, Puvis de Chavannes, Roll, Besnard, Fantin-Latour. Enfin le sculpteur Rodin est nommé membre de la commission de décoration.

Les acquisitions votées par le Conseil municipal parmi les œuvres exposées au dernier Salon, sont les suivantes :

Peinture. — Roll, l'*Été* 10,000 fr.; Boutigny, *Un brave* 6.000; Gueldry, l'*Éclusée* 4.500; Richet, *Forêt de Fontainebleau* 3.000; Sauvage, *Un défournement* 1.500.

Sculpture. — Icard, *Protection et Avenir* (plâtre) 6.000; Gardet, *Chien danois* (marbre) 8.000; Chatrousse, *l'Histoire inscrivant le centenaire* (statue pierre) 6.000; Houssin, *Glaneuse* (plâtre) 4.000.

On remarquera que la toile de M. Roll, l'*Été*, était comprise aussi sur la liste, précédemment publiée ici, des acquisitions projetées par l'État. Avant que ce dernier ait pris une décision définitive au sujet de ses achats, est intervenu le vote du Conseil municipal. Il nous paraît regrettable, en un certain sens, que l'administration des Beaux-Arts ait laissé cette œuvre lui échapper, car elle aurait pu remplacer, non sans avantage, dans le musée du Luxembourg, une autre toile de M. Roll, la *Guerre*, qui fut acquise au Salon de 1887, et qui, en dépit de sa grande dimension, est loin d'avoir l'importance et la valeur artistique de l'*Été*.

Un concours est ouvert entre tous les sculpteurs français par la ville de Paris, suivant une décision du Conseil municipal, pour l'érection d'une statue à Condorcet, sur le refuge du quai Conti, symétriquement à la statue de Voltaire placée sur le quai Malaquais, à l'autre extrémité du palais Mazarin.

Voici les principales conditions de ce concours : la statue aura trois mètres de hauteur. Les concurrents produiront des esquisses au sixième de l'exécution. Chaque esquisse sera signée de son auteur. Toutes les

esquisses qui dépasseront cette dimension, soit $0^{m},50$, seront exclues de droit. Le concours ne comprenant pas les piédestaux, aucun piédestal ne sera admis.

Les esquisses devront être déposées à la salle Saint-Jean (Hôtel de Ville) ou en tout autre lieu qui sera ultérieurement désigné, le lundi 21 octobre, avant cinq heures du soir.

Le jugement sera rendu, au plus tard, le dixième jour de l'exposition publique, qui durera quinze jours et commencera le samedi 26 octobre. Le jury chargé du classement des projets, sera composé du Préfet de la Seine ou son délégué, président; de trois membres désignés par les concurrents, de six membres désignés par le Conseil municipal, de deux membres désignés par l'Administration et de l'Inspecteur en chef des Beaux-Arts et des Travaux historiques, secrétaire.

Les concurrents procéderont à l'élection de leurs trois jurés le mardi 22 octobre, à deux heures précises, dans la salle Saint-Jean, à l'Hôtel de Ville, sous la présidence du Préfet de la Seine ou de son délégué et de deux membres de la Commission des Beaux-Arts, du Conseil municipal. L'élection se fera, au premier tour de scrutin, à la majorité absolue; au second tour de scrutin, elle aura lieu à la majorité relative. Le Conseil municipal désignera six autres jurés soit dans son sein, soit en dehors. Tout membre du jury qui sera parent ou allié d'un candidat à un degré quelconque, sera recusé d'office par l'Administration. Les artistes concurrents ne recevront pas d'autre convocation que celle qui est indiquée dans le programme. Ils apporteront les pièces nécessaires pour que le bureau puisse, le jour de l'élection, constater au besoin leur identité et leur qualité de Français.

Trois esquisses pourront être choisies parmi les œuvres des concurrents. Les auteurs de ces esquisses seront chargés d'exécuter chacun le modèle de la figure de Condorcet conformément à leur esquisse au tiers de l'exécution définitive. L'artiste qui, sur son modèle, aura réuni les suffrages du jury, sera chargé de l'exécution définitive; les deux autres classés suivant le mérite de leurs œuvres, recevront : le premier, une prime de 1,500 francs, le second, une prime de 1,000 francs. Dans le cas où aucun des trois modèles ne serait jugé digne par le jury d'être exécuté, les trois concurrents n'en recevront pas moins une prime fixe de 800 francs chacun.

Il sera donné à chacun des concurrents un délai de six mois pour faire le modèle; le jugement de ce second degré du concours aura lieu dans la première quinzaine de mai 1890. Les modèles et les esquisses des concurrents primés appartiendront à l'Administration.

Si le jury use de son pouvoir de ne pas décerner le prix d'exécution, ou s'il le décerne, il devra, dans l'un ou l'autre cas, motiver son jugement par un rapport écrit rendu public.

Une somme de 8,000 francs sera mise à la disposition de l'artiste désigné par le jury pour l'exécution définitive du modèle, grandeur d'exécution, lequel sera coulé en bronze aux frais de la Ville. Il pourra être payé des acomptes en raison de l'avancement de l'œuvre, sans que, toutefois, ces acomptes dépassent les deux tiers de la valeur du travail effectué. L'auteur du modèle primé devra surveiller la fonte et s'entendre avec le fondeur pour tous les détails relatifs à l'exécution de l'œuvre.

Tout artiste qui en fera la demande recevra l'exemplaire du programme avec la désignation de l'emplacement du monument. Il devra, à cet effet, s'adresser à l'Hôtel de Ville, direction des Travaux (bureau des Beaux-Arts).

Les esquisses qui n'auront pas été réservées par le jury, devront être enlevées dans un délai de cinq jours après la clôture de l'exposition publique, par les soins des concurrents, l'Administration devant se trouver dans l'obligation de ne pas conserver les objets en question passé ce délai.

Un nouveau concours est ouvert, par la Ville de Paris, pour la production d'un poème destiné à servir de livret pour une composition musicale en plusieurs parties, avec soli et chœurs. Le sujet, auquel on aura la faculté de donner la forme historique, légendaire ou symbolique, devra offrir un caractère national et exprimer les sentiments de l'ordre le plus élevé.

Les auteurs peuvent se procurer à l'Hôtel de Ville, bureau des Beaux-Arts, le programme de ce concours dont le prix est de mille francs. Le dernier délai pour la remise des manuscrits, est fixé au 15 novembre prochain.

La ville de Paris possède, au n° 57 de la rue de Reuilly, une école professionnelle gratuite pour les industries du meuble, des bronzes d'art et de la gravure, dite école Boulle. Les bâtiments de cette école étant en mauvais état et insuffisants pour recevoir tous les élèves qui s'y font inscrire, le Conseil municipal en a décidé la reconstruction. Les plans et devis de cette reconstruction vont être mis au concours. Il s'agit d'édifier des classes, ateliers et magasins pouvant recevoir environ 400 élèves, répartis entre les diverses professions qui touchent aux industries enseignées à l'école : ébénisterie, tapisserie, tournage, modelage, fonte, soudure, ciselure. Le programme exact des travaux à exécuter, avec la surface des salles à construire, va être prochainement déterminé par le Conseil, et il sera mis ensuite à la disposition des architectes qui voudraient prendre part au concours.

M. Osiris a fait exécuter à ses frais par MM. Falguière et Mercié un groupe à la mémoire d'Alfred de Musset. Il en fait don au Conseil muni-

cipal, qui accepte et qui lui assigne pour emplacement le terre-plein de la place Saint-Augustin, où est actuellement un bassin.

---

L'Union artistique des Ardennes organise sa deuxième exposition d'ouvrages de peinture, sculpture, dessins, etc., laquelle aura lieu à Charleville du 22 septembre au 20 octobre prochain. Les artistes qui voudront y prendre part devront adresser dès à présent une demande à M. le Président de la société, à Charleville, qui leur enverra tous renseignements.

---

Le gouvernement suisse ouvre un concours pour la construction, à Berne, d'un monument qui devra servir de musée et de palais d'exposition des Beaux-Arts.

---

Une exposition des Beaux-Arts aura lieu à Madrid, au mois d'avril prochain. La reine régente vient de signer le décret qui autorise l'organisation de cette exposition.

---

Un de nos collaborateurs a précédemment étudié ici la collection Secrétan. La vente de cette collection restera mémorable et nous croyons devoir en enregistrer les résultats.

Dirigée par MM. Chevallier, commissaire-priseur, et Féral, expert, elle a débuté par l'adjudication des dessins et aquarelles qui faisaient partie de la collection : le *Portrait du Poussin*, dessin à la mine de plomb par Ingres, sur une demande de 1,500 fr., est vendu 950 fr. — *Portrait de La Fontaine*, dessin par le même, demande 1,500 fr., vendu 1,600 fr. — *Portrait de l'acteur Régnier*, aquarelle par Delacroix, demande 2,000 fr., adjugé 1,000 fr. — *Rabelais*, aquarelle par Delacroix, demande 2,000 fr., payé 1,350 fr. — Eug. Lami, *Présentation du Dauphin par Louis XIV aux ambassadeurs d'Espagne*, aquarelle, sur une demande de 4,000 fr., vendu 5,100 fr. — Eug. Lami, le *Rendez-vous de chasse*, aquarelle, demande 4,000 fr., adjugé 4,300 fr. — Eug. Lami, *Un Jour de réception à Versailles*, aquarelle, demande 3,000 fr., payé 3,200 fr. — Meissonier, *Portrait d'homme*, dessin au fusain, demande 2,000 fr., vendu 900 fr. — Meissonier, *Portrait de Corneille*, dessin aux deux crayons, demande

1,500 fr., payé 1,000 fr. — Meissonier, *Gentilhomme frisant sa moustache*, sépia rehaussée d'aquarelle et de gouache, demande 8,000 fr., vendue 10,100 fr. — Meissonier, *Gentilhomme Louis XIII*, dessin à l'encre de Chine, demande 6,000 fr., payé 6,200 fr. — Meissonier, *Trompette à cheval*, dessin à la plume avec taches d'encre de Chine et de gouache au pinceau, demande 10,000 fr., vendu 6,500 fr. — Meissonier, *Un Spadassin*, sépia rehaussée de gouache, demande 8,000 fr., payé 7,250 fr. — Meissonier, les *Joueurs d'échecs*, dessin à la sépia, demande 20,000 fr., payé 22,500 fr. — Louis Leloir, la *Sérénade*, aquarelle, demande 15,000 fr., vendu 16,200 fr. — J.-F. Millet, *Paysan faisant boire deux vaches*, sur une demande de 20,000 fr., adjugé 26,000 fr. — J.-F. Millet, la *Bergère*, pastel, demande 20,000 fr., adjugé 25,200 fr. — Decamps, *Jésus parmi les docteurs*, aquarelle, demande 15,000 fr., vendu 28,500 fr.

On a procédé ensuite à la vente des tableaux : *Enfants arabes*, d'Eugène Fromentin, adjugé 13,900 fr., sur une demande de 20,000 fr. — Eug. Fromentin, *Cavaliers arabes*, demande 15,000 fr., vendu 13,700 fr. — Géricault, *Un Lancier* (ce tableau a appartenu à Eugène Delacroix, et a fait partie de la galerie du prince Napoléon), vendu 14,100 fr., sur une demande de 10,000 fr. — Delacroix, *Tigre surpris par un serpent*, adjugé 35,500 fr., sur une demande de 25,000. — J.-F. Millet, *L'Angelus*, sur une demande de 300,000 fr., adjugé 553,000 fr. — J.-F. Millet, le *Retour à la Fontaine*, étude, 20,600 fr. — Prud'hon, *Andromaque*, demande 25,000 fr., payé 10,100 fr. — Th. Rousseau, la *Hutte des charbonniers*, demande 120,000 fr., payé 75,500 fr. — Th. Rousseau, la *Ferme sous bois*, (vendu 1,525 fr. à la vente de dix-sept de ses œuvres, faite par le peintre le 16 mai 1863), adjugé 58,500 fr. — Th. Rousseau, *Jean de Paris*, 42,000 fr. — Th. Rousseau, le *Printemps*, adjugé 33,000 fr. — Troyon, le *Passage du gué* obtient le prix de la demande, 120.000 fr. — Troyon, *Vaches au pâturage*, 45,000 fr. — Troyon, le *Chien d'arrêt*, acheté 4,500 fr. au Salon de 1855, adjugé 70,000 fr. — Troyon, *Pâturage normand*, 31,500 fr. — Troyon, la *Descente des vaches*, 37,100 fr. — Troyon, *Berger ramenant son troupeau*, demande 40,000 fr., vendu 43,000 fr. — Troyon, la *Basse-cour*, demande 25,000 fr., vendu 36,200 fr. — Ziem, *Canal en Hollande*, 20,500 fr. — Bonington, *Sur la plage*, demande 20,000 fr., vendu 29,100 fr. — Corot, le *Matin*, demande 50,000 fr., adjugé 56,000 fr. — Corot, *Biblis*, la dernière œuvre du maître, demande 60,000 fr., adjugée 84,000 fr. — Corot, le *Soir*, demande 15,000 fr., vendu 16,000 fr. — Corot, l'*Étang*, demande 4,000 fr., vendu 6,100 fr. — Courbet, la *Remise des chevreuils*, sur une demande de 20,000 fr., adjugé 76,000 fr. — Couture, le *Trouvère*, sur une demande de 25,000 fr., vendu 14,000 fr. — Daubigny, la *Rentrée des moutons*, demande 40,000 fr., vendu 42,500 fr. — Daubigny, *Ruisseau dans la forêt*, demande 15,000 fr., vendu 15,100 fr. — Decamps, *Joseph vendu par ses*

*frères*, demande 80,000 fr., adjugé 40,500 fr. — Decamps, les *Singes experts*, demande 75,000 fr., vendu 70,600 fr. — Decamps, le *Frondeur*, demande 60,000 fr., adjugé 92,000 fr. — Decamps, *Bourreaux turcs*, demande 30,000 fr., vendu 33,500 fr. — Decamps, *Bouledogue et terrier écossais*, demande 25,000 fr., vendu 46,000 fr. — Eugène Delacroix, le *Retour de Christophe Colomb*, 36,000 fr. — Eug. Delacroix, *Desdémone maudite par son père*, sur une demande de 20,000 fr., payé 15,000 fr. — Diaz, *Diane chasseresse*, demande 50,000 fr., adjugé 71,000 fr. — Diaz, la *Descente des Bohémiens*, vendu 33,000 fr. — Diaz, *Vénus et Adonis*, demande 30,000 fr., vendu 36,000 fr. — Diaz, *Vénus et l'Amour*, sur une demande de 25,000 fr., payé 17,800 fr. — Diaz, *Mare sous bois*, 9,000 fr., *Étude de femme nue*, 6,700 fr. — Jules Dupré, *Bords de rivière*, 40,000 fr. — Fortuny, *Fantasia arabe*, demande 30,000 fr., vendu 24,300 fr. — Eug. Fromentin, les *Gorges de la Chiffa*, demande 50,000 fr., vendu 43,000 fr. — Eug. Fromentin, la *Chasse au faucon*, 41,000 fr. — Eug. Fromentin, l'*Alerte*, 25,700 fr. — Géricault, les *Courses libres à Rome*, 2,200 fr. — Ingres, *Œdipe et le Sphinx*, sur une demande de 30,000, payé 17,000 fr. — Isabey, *Un mariage dans l'église de Delft*, sur une demande de 50,000 fr., arrivé à 75,100.

Les peintures de Meissonier, indépendamment des dessins mentionnés ci-dessus, formaient une part importante de la collection Secrétan. Voici les prix d'adjudication auxquels elles ont atteint : Les *Trois Fumeurs*, demande 40,000 fr., vendu 42,000 fr. — *Joueurs de boules à Antibes*, adjugé 60,000 fr. sur une demande de 40,000 fr. — *Écrivain méditant*, demande 50,000 fr., vendu 45,000 fr. — *Lecture du manuscrit*, demande 40,000 fr., vendu 39,000 fr. — *Liseur en costume rose*, demande 50,000 fr., vendu 66,000 fr. — *Troupe de mousquetaires*, demande 50,000 fr., vendu 36,600 fr. — *Fumeur en costume rouge*, demande 50,000 fr., vendu 35,500 fr. — *Liseur blanc*, demande 40,000 fr., vendu 36,000 fr. — Le *Baiser*, demande 25,000 fr., vendu 17,000 fr. — Le *Peintre*, demande 20,000 fr., adjugé 29,000 fr. — *Causerie*, demande 30,000 fr., vendu 26,000 fr. — *Récit du siège de Berg-op-Zoom* (médaillon ayant exactement la dimension d'une pièce de 5 fr., soit 4 cent 1/2 de diamètre), demande 12,000 fr., vendu 20,104 fr. — *Amateur de peinture*, 15,100 fr. — *Hussard appuyé sur son cheval*, 16,000 fr. — *Liseur en costume rose*, demande 50,000 fr., adjugé 66,000 fr. — *Joueurs de boules à Versailles*, demande 100,000 fr., adjugé 71,000 fr. — *Écrivain méditant*, demande 50,000 fr., adjugé 45,000 fr. — Le *Vin du curé*, demande 80,000 fr., adjugé 90,100 fr. — *Cuirassiers* (1805), demande 250,000 fr., acquis 190,000 fr. — *Dans les fossés d'Antibes*, demande 100,000 fr., vendu 44,500 fr. — *Le peintre et l'amateur*, sur une demande de 70,000 fr., payé 63,100 fr. — *Jeune homme écrivant une lettre*, sur une demande de 50,000 fr., payé 65,500 francs.

Voici les résultats de l'adjudication des tableaux anciens :

Pieter de Hoogh, *Intérieur hollandais*, vendu 276,000 fr., sur une demande de 150,000 fr. — Frans Hals, *Portait de Pieter Van den Broeke d'Anvers, fondateur de Batavia*, demande 60,000 fr., vendu 110,500 fr. — Antonio de Moor, *Portrait d'Édouard VI, roi d'Angleterre*, sur une demande de 20,000 fr., adjugé 9,200 fr. — Boucher, le *Sommeil de Vénus*, demande 10,000 fr., vendu 8,500 fr. — Canale, *Vue de Venise*, demande 60,000 fr., vendu 53,000 fr. — Albert Cuyp, l'*Artiste dessinant d'après nature*, vendu 41,000 fr., sur une demande de 40,000 fr. — Gérard Dow, *Femme âgée regardant des objets précieux*, demande 12,000 fr., vendu 10,200 fr. — Drouais, *Portrait de Mme Du Barry*, demande 40,000 fr., adjugé 36,500 fr. — Antoine van Dyck, *Portrait en pied de César-Alexandre Scaglia*, adjugé 14,500 fr., sur une demande de 25,000 fr. — Van Dyck, *Portrait d'Anne Cavendicsh, lady Riche*, demande 100,000 fr., atteint 74,000 fr. — Fragonard, l'*Heureuse Famille*, demande 25,000 fr., adjugé 45,000 fr. — Claude Lorrain, *Site d'Italie au soleil couchant*, demande 15,000 fr., vendu 6,500 fr. — Greuze, *Portrait de Mlle Leroux* demande 20,000 fr., vendu 10,900 fr. — Frans Hals, *Portraits de Scriverius et de sa femme*, sur une demande de 60,000 fr., poussés à 91,000 fr. — Frans Hals, *Famille hollandaise*, demande 50,000, vendu 30,500 fr. — Th. de Keyser, *Portrait d'un homme de loi*, demande 25,000 fr., vendu 22,000 fr. — *Portrait de jeune dame*, et *Famille hollandaise dans un intérieur*, par Th. de de Keyser, le premier, 21,000 fr., sur une demande de 20,000 fr., le second 23,000 fr., sur une demande de 20,000. — Lancret, *Les plaisirs de l'hiver*, demande 35,000 fr., vendu 34,200 fr. — Quentin Matzys, *Portrait d'Étienne Gardener, évêque de Winchester et grand chancelier d'Angleterre*, 30,000 fr. — Van der Meer de Delft, *la Dame et la Servante*, demande 80,000 fr., vendu 75,000 fr. — Van der Meer de Delft, le *Billet doux*, demande 60,000 fr., vendu 62,500 fr. — Gabriel Metsu, *Intérieur hollandais*, demande 35,000 fr., vendu 64,500 fr. — Metsu, le *Déjeuner*, demande 40,000 fr., vendu 80,000 fr. — Van Ostade, le *Jeu interrompu*, adjugé 26,500 fr., sur une demande de 30,000 fr. — Pater, l'*Enseigne de Gersain*, 20,000 fr., le prix de la demande. — Paul Potter, les *Chevaux du Stathouder*, demande 20,000 fr., vendu 20,500 fr. — Rembrandt, l'*Homme à l'armure*, demande 40,000 fr., adjugé 23,000 fr. — Rembrandt, *Portrait de la sœur de l'artiste*, demande 25,000 fr., vendu 29,500 fr. — Reynolds, la *Veuve et son enfant*, adjugé 27,000 fr., sur une demande de 25,000 fr. — Rubens, *David et Abigaïl*, demande 80,000 fr., adjugé 112,000 fr. — Ruisdaël, l'*Écluse*, demande 15,000 fr., vendu 37,000 fr. — Slingelandt, la *Dentelière*, demande 20,000 fr., vendu 26,500 fr. — Jean Steen, le *Lever*, demande 10,000 fr., vendu 16,000 fr. — David Teniers le jeune, les *Cinq sens*, représentés par cinq sujets, adjugés 60,250 fr. — Teniers, la *Ferme* 19,000 fr.; le *Puits*, 21,500 fr.,

sur une demande de 15,000 fr. — Terburg, la *Dépêche*, demande 20,000 fr., adjugé, 11,500 fr. — Tiepolo, le *Christ descendu de la croix*, 12,100 fr. — Velazquez, *Portrait de Philippe IV*, adjugé 12,000 fr.

Les principales enchères obtenues à l'adjudication des objets d'art compris dans la collection sont les suivantes :

Une suite de cinq magnifiques tapisseries du temps de la Régence représentant des scènes d'acrobates, des danseurs, des acteurs de la comédie italienne et des animaux sous des portiques fleuris et des dais formés de draperies d'après les dessins de Berain, et le tout en couleurs sur fond havane clair, adjugées 25,000 fr. — Deux groupes en marbre blanc, composés chacun d'un enfant nu debout sur un dauphin et sonnant de la conque, attribués à Vicenso Danti, vendus 11,100 fr. — *Amphitrite*, marbre de l'école de Fontainebleau 6,400 fr. — Deux groupes en marbre de l'école française, *Vénus et l'Amour*, 8,000 fr. — Cheminée monumentale en marbre, de l'école italienne moderne, 4,300 fr. — Un beau groupe en marbre par Falconet, monument élevé à la gloire de la grande Catherine, et composé d'un médaillon ovale, qui présente en bas-relief le buste casqué, de profil, de l'impératrice. Ce médaillon repose sur un fût de colonne et est soutenu par une Renommée figurée par une femme debout, drapée en partie et qui l'enlace de fleurs. — Statue en marbre, *Ève debout tentée par le serpent*, par Falguière, vendue 12,000 fr. — Deux statuettes en marbre par Gauthier, représentant : l'une un enfant bacchant couronné de pampres et qui porte du raisin dans sa chemise relevée ; l'autre une jeune fille debout qui porte des œufs et des épis de blé qu'un coq placé près d'elle semble vouloir lui disputer, 20,600 fr. — Statue en marbre attribuée à Girardon, *Apollon*, 3,800 fr. — Groupe en marbre de deux figures nues, par Emile Leysalle, *Les danseurs*, 5,800 fr. — Groupe en marbre représentant *Enée portant Anchise et suivi par Ascagne*, attribué à Puget, 7,500 fr. — Buste en marbre de *Pajou*, signé Roland, l'an VIII, 9,000 fr. — Un bas-relief rectangulaire par Clodion : *Bacchante nue et satyre assis tenant chacun un enfant sur leurs genoux*, 8,100 fr. — Un bas-relief rectangulaire, attribué à Clodion, représentant le *Triomphe de Bacchus*, 6,000 fr. — Un groupe par Clodion, *Offrande à l'Amour*, 11,000 fr. — Bas relief rectangulaire en hauteur signé Clodion et daté de 1765, il représente trois nymphes debout et se donnant la main, 2,500 fr. — Statuette signée des prénoms de Clodion, Pierre-Michel : *Femme satyre portant un chien griffon*, 4,700 fr. — Statuette attribuée à Clodion : *Bacchante nue courant*, 3,800 fr. — Deux terres cuites de Marin : *Bacchante debout*, 3,000 fr. ; *Bacchante nue*, 3,800 fr. — Buste de femme, bronze italien du seizième siècle sur piédouche en porphyre rouge oriental, 3,680 fr. — Buste du cardinal de Richelieu, bronze du temps, 6,000 fr. — Grand groupe en bronze du temps de Louis XIV, représentant une scène tirée de l'histoire de Didon, 8,100 fr. — Deux groupes se faisant

pendant et composés chacun de trois figures, l'*Enlèvement d'Orithye par Borée*, et l'*Enlèvement de Proserpine par Pluton*, bronzes français du temps de Louis XIV, 10,500 fr. — *Hercule enfant*, bronze de la même époque, 5.900 fr. — Un beau vase en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre fond bleu, turquoise à feuilles en relief, mesurant 42 centimètres de hauteur, vendu 20,100 fr., sur une demande de 30,000 fr. — Un autre vase également en ancienne porcelaine pâte tendre, à panse ovoïde, fond vert pomme, hauteur 43 centimètres, 19,000 fr., sur une demande de 30,000 fr. — Deux vases en ancienne porcelaine pâte tendre, de forme ovoïde à gorge, à couvercle et à anses à enroulements, surmontés de bustes d'enfants en ronde bosse, 4,400 fr. — Deux vases à panse cylindrique, en ancienne porcelaine pâte tendre, à fond bleu semé d'œils-de-perdrix d'or et bouquets de fleurs polychromes sur la panse, 6,100 fr. — Un grand vase ovale de plan et à quatre ressauts, en ancienne porcelaine pâte tendre. à décor bleu et or, et à festons de feuillages verts, 5,600 fr. — Un service de table et à dessert, en ancienne porcelaine de Sèvres pâte tendre, décoré de bouquets et de jetés de fleurs polychromes, 8,000 fr. (se composait de cent trente-sept pièces). — Un tête-à-tête, également en ancienne porcelaine pâte tendre, décoré d'ornements et de rosaces exécutés en or sur fond bleu de roi et enrichi de festons de fleurs polychromes, 3,900 fr. — Parmi les autres porcelaines, un groupe important d'ancienne porcelaine de Saxe, représentant le *Triomphe d'Apollon* et composé de dix figures allégoriques, a été adjugé 7,500 fr. — Parmi les bronzes d'ameublement : une grande pendule du temps de Louis XVI, en bronze ciselé et doré, 4,700 fr., et deux grands candélabres de la fin du XVIIIe siècle, *Bacchante et Faune*, d'après Clodion, en bronze vert, portant chacun une corne d'abondance d'où s'échappent huit branches porte-lumières, vendus 27,100 fr. — Parmi les meubles : un meuble de salon du temps de Louis XVI, en bois sculpté et doré, se composant d'un grand canapé et de quatre fauteuils, 7,500 fr.

Dix-sept tableaux qui formaient le complément de la collection Secrétan et se trouvaient à Londres, ont été vendus dans cette ville : Pater, *Scènes dans un camp*, deux pendants adjugés 18,810 fr. — Pater, *Scènes champêtres*, deux pendants, 21,460 fr. — Hobbema, *Paysage*, 87,500 fr. — Hobbema, *Paysage avec personnages et animaux*, 137,900 fr. — Isaac Ostade, le *Cabaret*, 29,800 fr. — Adrian Van de Velde, l'*Heure de la traite*, 74,000 fr. — Philippe Wouwermans, *Prise d'une ville*, 10,400 fr. — Ph. Wouwermans, *Déchargement d'un navire*, 12,300 fr. — Perugino, *Madone*, 84,000 fr. — Decamps, *Intérieur de cour*, adjugé 54,100 fr. — Eugène Delacroix, *Christophe Colomb au monastère*, 30,500 fr. — Eugène Delacroix, le *Giaour*, 33,000 fr. — J.-F. Millet, le *Vanneur*, 80,500 fr. — Troyon, le *Garde-chasse*, 54,500 fr. — Troyon, les *Hauteurs de Suresnes*, 79,500 fr.

Le total de la vente a dépassé six millions et demi : c'est la première fois que l'adjudication d'une collection d'œuvres d'art donne un tel résultat. L'enchère la plus importante a été obtenue par l'*Angelus* de Millet, adjugé 553,000 francs à M. Antonin Proust, représentant un syndicat d'amateurs qui s'étaient concertés pour en faire l'acquisition et se proposaient de le mettre à la disposition de l'État pour le musée du Louvre. Sur la demande de M. Fallières, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, la commission du budget avait voté l'acquisition du tableau de Millet : malheureusement, la procédure parlementaire n'a pas permis de mettre à l'ordre du jour en temps utile pour que le Sénat pût le voter, après la Chambre, le projet de loi déposé par le gouvernement. En conséquence, ce projet a été retiré, et le tableau a été remis à une association artistique composée d'Américains qui, après avoir été le concurrent de M. Antonin Proust dans la lutte des enchères, avait offert à ce dernier de se charger du tableau au prix de l'adjudication.

« J'accepte le fait sans amertume, dit, à ce sujet, M. Antonin Proust dans une lettre adressée au *Temps,* mais non sans regret et en gardant la plus vive sympathie à ceux qui ont tenté avec moi de retenir en France le chef-d'œuvre de Millet.

« Nous étions vingt-huit (Français, Russes et Danois) — une triple alliance — qui nous étions coalisés pour que l'*Angelus* restât au Louvre.

« Nous avons échoué !

« Ce sont ces mêmes Américains qui ont récemment pris l'initiative d'honorer Barye par un monument, qui vont honorer Millet dans sa plus belle œuvre, dans cette œuvre qui n'est pas seulement une peinture admirable, qui est encore une des conceptions les plus élevées de la pensée française. Ce sont eux qui vont posséder ce symbole de notre vieille Europe où le travail est glorifié sous sa forme la plus rude, avec la foi religieuse et traduite dans sa ferveur la plus naïve.

« Quand l'*Angelus* nous a été adjugé au milieu d'une véritable explosion de patriotisme — sur ce point on n'a rien exagéré — les Américains sont venus, séance tenante, nous déclarer qu'ils s'étaient arrêtés par égard pour la France ; mais qu'ils demandaient, dans le cas où l'État français ne deviendrait pas propriétaire de l'*Angelus*, que la toile leur fût cédée au prix d'adjudication.

« Je leur adresse à nouveau aujourd'hui, au nom de mes amis et au mien, l'expression de mes plus vifs remerciements pour cet acte de courtoisie, et je les avise que l'*Angelus* est la propriété de l'*American Art Association.* »

L'*Angelus* avait été acquis par M. Secrétan à la vente John W. Wilson, en 1881, au prix de 160,000 fr. Il y a lieu de regretter qu'à ce moment il ne se soit pas rencontré, dans l'administration, une personnalité assez soucieuse des choses de l'art et à la fois assez autorisée pour en faire l'acquisition.

On raconte que l'*Angelus* avait été payé 1,800 francs à Millet. Afin de faire profiter la famille du grand artiste de la vogue qui s'attache aujourd'hui à ses œuvres, on s'est préoccupé de chercher une combinaison et on a résolu de faire une exposition publique du tableau dans une galerie parisienne. Le produit des entrées de cette exposition, qui a duré deux jours, a été partagé entre la veuve du peintre et une œuvre de bienfaisance.

Le syndicat constitué par M. Antonin Proust a acquis à la même vente la *Remise des chevreuils,* de Courbet, au prix de 76,000 francs. Les amateurs syndicataires ont généreusement offert le tableau à l'État pour le Louvre. C'est là un magnifique cadeau dont tous ceux qui s'intéressent à notre grand musée national ont le devoir d'être reconnaissants envers M. Antonin Proust et les amateurs que ce dernier a su grouper autour de lui dans un but aussi essentiellement patriotique.

L'importance de cette vente avait relégué au second plan les autres collections adjugées, en ces temps derniers, à l'hôtel Drouot. Signalons pourtant la vente des tableaux anciens ayant appartenu au comte d'Oultremont, de Bruxelles : un portrait de femme par Rembrandt a été poussé à 75,000 fr.; un portrait d'homme, à 45,000. Un triptyque, représentant différentes scènes de la Passion, attribué à un maître de l'école allemande, a été vendu 26,000 fr.; un tableau de Jean Steen, *Intérieur au dix-septième siècle*, a été payé 13,500 fr.; les *Joueurs*, par Van Mieris, 19,000 fr.; *Portrait présumé du maître,* par Quentin Matzys, 5,100 fr.; *Portrait de Marie Larp*, par Franz Hals, 9,600 fr.; *Portrait de messire Pierre Tiarck*, belle œuvre du même, 20,100 fr.; la *Vierge*, *l'Enfant Jésus et sainte Anne*, par Van Dyck, 3,000 fr.; et enfin *Portrait d'enfant*, par Gérard Dow, 8,100 fr. Cette collection, qui ne comprenait que douze tableaux, a produit 220,800 fr.

On lit dans *Le Temps :*

« De temps en temps on annonce qu'on vient de découvrir un tableau important, qu'un collectionneur vient d'acheter pour quelques francs un Rembrandt, un Raphaël ou un Titien, et le public, avec raison, n'ajoute qu'une foi relative à ces découvertes extraordinaires. Mais, en plein Paris, dans un local fréquenté par les amateurs et les marchands, acheter en vente publique un tableau authentique d'un peintre vivant, pour quelques francs, voilà qui est nouveau, et cependant c'est ce qui vient d'arriver.

« Il y a quelques jours, avait lieu au premier étage de l'hôtel Drouot, une vente après décès. Cette vente, peu importante, comprenait quelques tableaux, et parmi ceux-ci un tout petit panneau mesurant treize centimètres en largeur sur dix en hauteur, et représentant un soldat ivre à la porte d'une auberge; à droite et au bas de ce petit tableau un M et, à cheval sur le premier jambage de cette lettre, un E renversé.

« Ce tableau fut acheté une centaine de francs, le commissaire-priseur l'ayant simplement annoncé comme tableau sans attribution. Il avait été acheté en commun par plusieurs personnes qui le *revisèrent*, la vente terminée. On sait ce qu'on appelle *revision* à l'hôtel Drouot. Pour ne pas pousser les enchères et pour pouvoir profiter de la plus-value d'un objet présenté en vente, des marchands se font un signe convenu, et un seul pousse les enchères, et la vente terminée, ils remettent l'objet en vente parmi eux, et les associés se partagent la différence.

« Ce petit tableau devint la propriété d'un M. S..., qui le céda immédiatement à M. F..., voulant se défaire de son acquisition, vint l'offrir à un expert de la rue Laffite, M. Bernheim jeune. « Mais c'est un Meissonier « que vous me montrez là ! » lui dit l'expert.

« On juge de la stupéfaction de M. F..., qui se trouvait avoir une œuvre authentique du peintre de « 1814 », adjugée à peine 100 francs par un commissaire-priseur de Paris. Nous avons demandé à M. Bernheim de nous confier pour quelques instants ce petit tableau, et nous avons été le montrer au maître. Aucun doute, M. Meissonier nous a déclaré que c'était une œuvre de lui.

« La loi oblige à avoir recours aux commissaires-priseurs pour liquider une succession, surtout lorsqu'il y a des mineurs. Ces officiers ministériels touchent chaque année des sommes élevées ; ne pourraient-ils se donner la peine de faire examiner les objets qu'on leur confie pour être vendus en vertu de la loi ? On est arrivé à faire les ventes après décès avec une précipitation telle qu'on ne peut plus voir les objets qu'on va vendre. L'hôtel Drouot est devenu un local réservé à quelques marchands qui font impunément la *revision* que la loi condamne. »

A défaut des qualités spéciales de facture qui distinguent les œuvres de Meissonier, le monogramme adopté de tout temps par le célèbre artiste (un E adossé à un M) et dont sont signées un grand nombre de ses œuvres, peintures et dessins, aurait pu, semble-t-il, donner l'éveil au commissaire-priseur qui dirigeait la vente, sinon aux deux acquéreurs successifs de ce petit tableau. L'aventure, au surplus, n'a rien de bien étonnant si l'on songe qu'en ces jours d'été les salles de l'hôtel des ventes n'offrent qu'un confort extrêmement relatif, peu fait pour attirer et retenir les curieux, et surtout si l'on veut bien considérer que l'usage s'est implanté, parmi les amateurs, de ne s'intéresser qu'aux ventes d'œuvres d'art qui s'annoncent à grand renfort de réclame; à telles enseignes que les frais de publicité (pour n'en citer qu'un exemple tout récent) faits à l'occasion de la vente de la collection Secrétan, ont dépassé, dit-on, le demi-million.

*Le Directeur-Gerant :* JEAN ALBOIZE.

LE MANS — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER

# LE SALON DE GAND

Le Salon de Gand est très médiocre. Toutes les espérances et toutes les toiles des peintres sont à la Ville magique, surgie aux bords de la Seine, avec ses dômes bleus, ses minarets, ses halls immenses, pareils à des cathédrales. La cité de Gand, perdue au milieu de la Flandre, sous le beffroi fameux qui veille sur elle, a été abandonnée à la grêle de fer de ses carillons et à la mélancolie de ses vieux canaux. Peu ont daigné lui rendre visite, et les peintres français qui arrivaient nombreux, à chacun de ses Salons triennaux, l'ont délaissée pour sa rivale. Quelques-uns ont envoyé un simple souvenir. Ainsi M. Fantin-Latour nous montre son *Immortalité*, allégorie peu digne du pinceau du très grand portraitiste qu'il est, et qui certes ne fera pas rayonner sa gloire d'un éclat nouveau.

M. Besnard est plus intéressant avec sa *Sirène*, d'un effet décoratif très imprévu. Cette sirène en jupon brun, coiffée « à la chienne », comme une grisette, avec son sourire très engageant en sa face

polissonne et son regard brillant, a un air de canotière d'Asnières, costumée en Mignon. Elle se dresse sous des feuilles de marronnier, au bord d'une mer étrangement rouge, sur qui elle profile sa silhouette tentante et bizarre. Voilà de l'art décoratif bien compris et pimenté d'un modernisme au charme captivant. Toutefois ce n'est pas la meilleure chose de M. Besnard. Sa sirène manque, surtout dans la partie inférieure du corps, de solidité; et cette verte jeunesse, tant rieuse, ne montre pas assez la rondeur de ses jambes sous la jupe.

La *Madone* de M. Dagnan-Bouveret est chaste à côté de cette fille à l'œil allumé, à la hanche insolente. La Madone, portant un bambin adorable, emmaillotté de blanc, vêtue elle-même de lin candide, se dresse en une sorte de gloriette formant corridor; elle paraît d'une beauté un peu froide et pâle, mais pleine de grâce et pure. M. Dagnan-Bouveret tente le « plein air »; il obtient des effets lumineux et clairs dans les fonds de son tableau, mais un glacis verdâtre, tel un hivernal manteau, en éteint la chaleur. M. Dagnan a crainte d'oser et possède un fonds de classicisme. Mais sa madone — et que de fois a-t-on peint des madones! — tranche sur les autres par un sentiment plus ému et une expression de vie plus réelle.

A M. Rochegrosse n'adressons nul éloge, malgré la joaillerie dont il émaille sa toile et les boulettes en papier de cuivre ou d'étain qu'il y a enchâssées. C'est peu honnête de remplacer le coup de pinceau qui fera resplendir le cœur d'une marguerite ou d'une rose, par un morceau de verre ou quelque cabochon équivoque. Le tableau de M. Rochegrosse, représentant le *Tannhaüser au Venusberg*, avec sa Vénus aux chairs sucrées, son fade chevalier, ses floraisons d'écran, est vraiment une quincaillerie de goût douteux, et, au point de vue artiste, une mauvaise plaisanterie. Pourquoi peindre des visages, quand on ne daigne pas peindre les fleurs? Il y a chez les marchands de jouets des figures de poupées ravissantes que M. Rochegrosse pourrait parfaitement adapter aux corps porcelaineux de ses Vénus.

M. Comerre ne nous séduit guère avec son portrait d'enfant en costume Louis XV, très maniéré; non plus que M. Agache, exposant une *Jeune fille* d'un faire trop habile et artificiel. M. Tattegrain n'est pas heureux en sa peinture historique : *Louis XIV aux Dunes*, creuse et couleur de craie. Un banal Louis XIV, huit jours après la victoire de Zuidcoote, parcourt le champ de bataille et regarde

des cadavres en caoutchouc et des chevaux morts, enflés comme des vessies. Nous n'aimons pas davantage le tableau de M. Ferrier : *Bella matribus detestata*, qui sent le concours d'académie, le poncif mille fois repris. C'est le vieux jeu auquel ne convient plus que les prud'hommes de l'art; une sorte de discours latin de la peinture, composé d'après les « auteurs ». Parmi les paysagistes français, signalons notamment M. Émile Breton et sa *Veillée*, épaisse et noire pourtant; M. Demont, dont le *Gros temps* est très obscur et imbibé de tons couleur de brique; M. Guillemet : sa *Tour de la Hougue* forme une jolie note de tons.

D'autres Français exposent encore; ainsi M. Dantan, qui redonne un coin d'atelier et un *Coup de collier;* M. André Zorn, dont le tableau : *A l'air* a des qualités de grâce lumineuse; deux de ses baigneuses ont des silhouettes bien baignées d'atmosphère, assises sur des dunes un peu roses et factices.

Parmi les autres peintres étrangers à la Belgique, notons surtout un Norvégien, M. Grönvold, qui expose deux tableaux : *Coucher de soleil* et une *Dévote*. Peinture sincère et honnête, sans ficelle de métier, et pleine d'émotion. Quoi de plus vrai, de plus vivant que ces deux vieux regardant le soleil se coucher par-dessus les flots ? Quelle mélancolie s'exhale, telle qu'un doux air, très simple, de ce tableau qui est, je dirai, d'une exquise modestie d'art ! Les Hollandais ne valent guère. M. Mesdag, un des peintres les plus inégaux, montre des toiles pauvres et minces, qui vont à la chromolithographie. Les Allemands exhibent quelques lourds et détestables produits de l'école de Dusseldorf ou de Munich.

Les Belges : avant toutes, deux toiles d'Édouard d'Agnessens, le peintre célèbre, mort il y a trois ans. Ces toiles sont je ne sais comment au Salon de Gand, où l'on n'accepte que des œuvres de l'année. Elles forment le joyau de l'exposition belge, et on ne les trouve certes pas indiscrètes d'avoir enfreint le règlement. La *Diana Vernon* surtout est splendide, largement brossée, à belle pâte ; la couleur est riche comme celles des vieux portraits flamands, pleine de sang, de coulée généreuse ; et le faire est d'un rude manieur de brosse, superbement doué et né pour la belle peinture. Combien sec, à côté de cette belle générosité, le tableau de M. Vanaise : *Légende de saint Martin !* Ce tableau a le tort d'évoquer le souvenir d'un tableau célèbre de

Van Dyck, représentant le même sujet. Il est exécuté en une tonalité sourde, dans une note rappelant les vieux maîtres espagnols ; et l'on dirait que la patine du temps a déjà embruni sa surface. L'atmosphère où s'agitent les personnages est étouffante ; il y a des coins pareils à des morceaux de Gobelins. Tout est emprunté, l'idée, la couleur, la facture, et l'on pourrait attendre plus d'originalité d'un artiste tel que M. Vanaise.

Nous aimons mieux le tableau de M. Verheyden : *Scieurs de long*, malgré ses proportions beaucoup trop grandes. Deux scieurs de long sont en la forêt de Soignes. L'un d'eux est affalé, harassé, sur un tronc d'arbre ; l'autre aiguise les dents d'une scie. Cela se passe près d'une hutte qui fume dans le soir, sous la haute futaie. C'est bien la solennité religieuse des forêts qui imprègne ce tableau, la mélancolie des feuillées au soleil couchant ; et les deux scieurs « tiennent » avec ce paysage sylvestre : des hommes des bois, résignés, osseux, courbés par la lutte contre les chênes. Tout cela exécuté d'une couleur robuste, à pâte solide. Les verts et les bruns organisent une harmonie riche et sobre, et le tableau, dirais-je, sent le bois.

M. Léon Abry est un spirituel observateur qui silhouette avec beaucoup de verve les soldats belges. Quant à M^lle^ Alix d'Anethan, une élève de M. Alfred Stevens, sa peinture est celle d'une jeune fille très aristocratique et très artiste. Son *Atelier de couture* est d'une exquise saveur de ton, et son *Portrait de M^lle^ Marie G.* a une grâce charmante. M^lle^ d'Anethan emprunte beaucoup à M. Stevens, mais dans le manteau de son maître elle s'est taillé une jolie toilette, en soie ingénue, allant bien à ses épaules féminines. M^lle^ d'Anethan est coloriste d'instinct, et certaines de ses nuances ont des tendresses d'aile de papillon. Mais il y a longtemps que nous eussions dû signaler deux toiles rutilantes de M. Alfred Verwée, le maître animalier. Des poulains, des juments et des bœufs, caparaçonnés de chaudes couleurs, se frottent leurs peaux rudes et réconfortent leurs poitrails en d'humides prés au fond desquels les maisonnettes jettent le cri rouge de leurs toitures. La peinture de M. Verwée est mâle et solide, et sa palette prend au terreau flamand son opulence grasse et sa vigueur.

L'école d'Anvers, — composée de peintres de genre, vague reflet du prestigieux intimiste Henri de Brackeleer, — nous montre de la peinture — honnête ! — de MM. Jules Lambeaux, Van Snick et Mer-

tens. M. Van Snick s'érige un peu au-dessus des autres par une couleur moins bitumeuse et par une observation plus pénétrante du type de ses personnages. A ce point de vue, signalons son *Hospice*.

Parmi les paysagistes belges, en premier lieu : M. Frantz Courtens, dont les plus belles œuvres sont à l'exposition de Paris et qui n'a envoyé ici que *La culture des tulipes*, très noire, et *l'Aube*, peinture peu solide, où l'on ne retrouve guère la patte du maître. M. Courtens est le chef de l'école de Termonde, — école de paysagistes peignant à gras pinceaux, avec de larges coulées de couleurs, — peinture matérielle, lourde, souvent, et brutale. Parmi les œuvres de cette école, signalons les envois de MM. Baertsoen, Meyers, Rosseels et Bogaert. Une note à M. Omer Coppens, un tout jeune artiste, qui cherche à éclaircir la palette et à assouplir la pâte trop épaisse de l'école de Termonde. Citons encore M^me^ Wytsman, qui expose des bouquets de fleurs aux joyeuses clartés ; M. Wytsman et ses effets de neige très frileux ; M. Coosemans, un des vétérants du paysage belge : son sous bois nous paraît ouateux ; M. Émile Claus, dont le faire s'ensoleille chaque jour davantage ; M. Heymans, un de nos meilleurs peintres, dont la touche est à la fois grasse et fine, et qui dit à merveille les jours âpres des bruyères campinoises et les lumières baignant leurs sables arides ; M. Marcette, qui a des morceaux amusants, pleins de brio ; M. Verstraete, qui cherche un peu la poésie en chacune de ses toiles.

Ne disons rien de plus de la peinture à ce Salon. La médiocrité règne absolument et ne permet qu'une conclusion : en Belgique — comme en France, je crois — les jeunes peintres et les artistes de valeur désertent les Salons et organisent des expositions restreintes et choisies, sans se mettre sous l'aile officielle du gouvernement. Ainsi on ne risque pas de voisiner avec les innombrables toiles d'amateurs et de peintres ratés qui tapissent les murs des Salons.

Quant à la sculpture, sauf des bustes de caractère de M. Vinçotte, un marbre de M. Devigne, un *Chien blessé* de M. Frémiet, les statuettes d'un très jeune, M. Minne, élève de M. Rodin, nous pensons que seul intéresse le grand carton au fusain du sculpteur Jef Lambeaux : *Humanité*. C'est une immense allégorie représentant toutes les passions humaines qui évoluent autour d'un squelette : la Mort. D'un côté, les mauvaises passions : la guerre, la brutalité, le meurtre, le viol, l'envie, avec, émergeant d'elles, le Christ en croix. De l'autre

côté, les bonnes passions : l'amour, la maternité, l'ivresse, la joie. Un effet de clarté s'épand de derrière la Mort et ruisselle sur les bonnes passions avec des nuances pareilles à celles que Donatello affinait en ses bas-reliefs, tandis que les passions mauvaises restent dans l'ombre. Il y a là un effet de lumière obtenu par les procédés du fusain et que le marbre — si la frise s'exécute — sera sans doute impuissant à rendre. En somme ce carton ne réalise pas son titre prétentieux : *Humanité,* et toute cette allégorie de passions (le premier titre que M. Jef Lambeaux avait donné à son œuvre était : *Les passions humaines*) n'est guère qu'un prétexte à des cambrements de torses nus et à des glorifiements de chairs opulentes. En eux on retrouve la patte et le nerf de M. Lambeaux. La sarabande des femmes nues symbolisant la luxure, l'ivresse, l'amour, est un poème de joie sensuelle, et quelques corps luttant qui représentent la guerre, ont des robustesses singulières de muscles. M. Lambeaux est surtout un sculpteur de nymphes et de satyres, descendus, semble-t-il, d'un tableau de Jordaens. On reproche à son carton un manque total de modernisme. Ce sont des femmes pareilles à celles de Rubens — moins héroïques, pourtant — qui y figurent, et beaucoup de groupes sont trop visiblement inspirés par Michel-Ange. Ce n'est pas la femme de nos temps — la femme de Carpeaux, de Rops, de Rodin — qui dresse ses flancs en cette œuvre nouvelle ; ce ne sont pas des mâles peinant en les carcasses laborieuses que Constantin Meunier a si bien modelées dans ses bronzes tragiques; M. Jef Lambeaux a eu un tort très grand, de vouloir faire des œuvres héroïques, très naturelles en des temps de renaissance et d'orgueil, mais peu logiques en nos époques tourmentées, incertaines et douloureuses. Son immense fusain manque totalement de *signification.* On ne recommence pas des périodes d'art. Chaque siècle a sa production comme chaque zone a sa flore. Quand une école est entrée dans les tombeaux du temps et qu'on descelle la pierre qui la couvre, il ne peut surgir qu'un revenant.

EUGÈNE DEMOLDER.

S. JEAN BAPTISTE OF DONATELLO

# DONATELLO [1]

## III

Cette deuxième manière de Donatello commencée par le *David* en marbre et continuée par le *David* en bronze, la *Judith* et le *Cupidon*, va aboutir à l'admirable *Saint Jean-Baptiste* du Bargello, un des marbres du maître, où le nu est le plus finement travaillé. Cette statue peut être considérée comme inaugurant la troisième manière de Donatello, la manière dramatique. Quelque charme qu'il y ait pour un artiste à ciseler amoureusement de jolies formes, il est, surtout dans notre monde moderne, une préoccupation à laquelle les grands esprits ne sauraient se soustraire, c'est de voir dans la nature, non plus seulement l'aspect matériel des êtres, mais le ressort caché qui les fait mouvoir; c'est, après s'être réjoui du charme de leur forme, de prendre part à toutes les émotions de leur cœur et à toutes aspirations de leur âme. Au Donatello solennel et au Donatello raffiné va

(1) Voir *L'Artiste* de juillet et août (1889, II, 17 et 118).

succéder le Donatello expressif. Cette recherche de l'expression, qui se manifeste déjà nettement dans le *Saint Jean-Baptiste* du Bargello, va devenir la préoccupation presque exclusive de Donatello et constituera sa vraie grandeur. Quelle que soit la valeur de ses statues monumentales et de ses gracieuses statuettes, il n'y a rien là qui dépasse sensiblement l'œuvre des grands maîtres du xv^e siècle. Pour être le premier dans une école qui comprend Ghiberti, Luca della Robbia, Desiderio da Settignano, Antonio Rossellino, Pollajuolo et Verrochio, il faut quelque chose de plus, il faut pouvoir ajouter aux figures du *Pogge* et du *Zucchone* l'œuvre de Padoue, les chaires de Saint-Laurent et la *Madeleine.*

La *Madeleine* marque le point culminant des recherches de Donatello dans la voie de l'expression dramatique. Ce n'est plus ici un jeu pour divertir des dilettanti, quelque sensuelle image pour décorer le salon de fête d'un Médicis; c'est une œuvre qui va droit à l'âme et la secoue comme un cri du Dante. Cette *Madeleine* fait revivre tout entier le monde du moyen âge avec ses inquiétudes et ses terreurs, ce monde si violemment dominé par la foi, qui, pour réprimer l'ardeur de ses passions, eut recours à des prodiges de pénitence. La belle pécheresse que les siècles suivants nous représenteront comme une des images les plus séduisantes, comme une Vénus de l'art chrétien, ce bouquet de chair rose, voyez ce que Donatello en a fait : la plus terrible évocation de la pénitence et du renoncement; un squelette conservant juste ce qu'il faut de vie pour pouvoir souffrir encore. Depuis le xvi^e siècle, la *Madeleine* a cessé d'être très appréciée en Italie. On ne sera pas surpris d'apprendre que Bandinelli la tenait pour une œuvre des plus grossières. Mais nous rappellerons avec grand plaisir que Charles VIII, roi de France, lors de son passage à Florence, s'en était épris et en offrait un prix très élevé : « Mais, dit le chroniqueur, on la lui aurait donnée plutôt que de la vendre; aucun prix ne pouvant la payer. »

A la même manière appartient l'admirable *Saint Jean-Baptiste* de Sienne, dont on connaît la date : 1457, neuf ans avant la mort de Donatello. L'analogie du style me fait placer la *Madeleine* vers la même époque, après le retour de Padoue. Cette classification est fondée sur ce fait qu'avant la période padouane, il n'y a aucune œuvre certaine de Donatello, ayant un violent caractère dramatique.

Ce caractère apparaît pour la première fois à Padoue, et il va toujours aller en s'accentuant; sur ce point particulier le *Saint Jean-Baptiste* de Sienne et la *Madeleine* sont le manifeste le plus éclatant des dernières recherches du maître (1).

Aujourd'hui, avec les idées que nous recevons de notre éducation classique, nous ne pouvons accepter dès le premier abord et sans restriction de telles conceptions artistiques. Ici Donatello, à l'encontre des artistes anciens, pense que la recherche essentielle et unique de l'artiste ne saurait être la beauté des formes, l'être dans la plénitude de sa santé, de son développement, de sa normalité. Donatello ne recule pas devant la forme usée par la vie, déformée par la douleur. S'il le fait, ce n'est pas en vertu de cette idée que les formes n'ont pas de beauté en elles-mêmes, ce n'est pas en vertu d'un réalisme indifférent, qui serait la négation même de l'art, mais en vertu d'une recherche supérieure. Donatello est réaliste parce qu'il est spiritualiste. C'est l'importance souveraine accordée à la pensée, qui l'a conduit à cette conception de l'œuvre d'art. Pour lui, l'essentiel n'est plus la forme, mais l'idée qu'elle représente; le but souverain pour l'artiste est d'exprimer une idée; et, de même qu'il sera jeune et souriant pour représenter la femme et l'enfant, de même il sera terrible pour exprimer les conceptions dramatiques de la vie religieuse. A l'idéal grec se substitue l'idéal moderne, tel que l'âme chrétienne l'a fait.

Les idées soutenues par Donatello ne prévalurent pas en Italie. Elles furent entravées par l'influence romaine, qui, propagée par Ghiberti dès le commencement du xv^e^ siècle, devint définitivement triomphante entre les mains de Michel-Ange et de Raphaël.

Autour du *Saint Jean* de Sienne et de la *Madeleine*, se groupent le *Saint Jean-Baptiste* de Venise, le *Saint Jérôme* de Faenza (œuvre de l'école de Donatello, sinon de Donatello lui-même), le *Christ*, la *Vierge* et les six *Saints*, de Padoue, statues admirables de simplicité, de noblesse et de sentiment. La tête du *Saint François* est, avec la tête de la *Madeleine*, l'œuvre maîtresse de Donatello et comme son testament artistique.

(1) Dans l'étude de l'œuvre de Donatello, la fixation de la date de la *Madeleine* est un des points les plus importants. La reporter à une date antérieure à 1440, c'est fausser et rendre incompréhensible toute la vie de Donatello.

A propos du *Christ* de Padoue, si digne et si émouvant, est-il nécessaire de faire justice des ridicules fables inventées par Vasari ? Brunelleschi sculptant un Christ uniquement pour prouver à Donatello qu'il ne savait faire que des paysans! Vasari, du reste, dit, dans sa vie de Brunelleschi, que le *Christ* de Donatello et celui de Brunelleschi ont été faits avant 1401, époque à laquelle ces deux maîtres n'avaient encore produit aucune sculpture, et cela ôte tout crédit à son historiette (1). Le *Christ* de Donatello, auquel se rapporte l'anecdote de Vasari, est un Christ en bois, placé à Santa Croce. Si on cherche à fixer sa date, en le comparant aux autres œuvres du maître, on voit qu'il est impossible de le rapprocher des ouvrages de sa jeunesse, de ceux qui datent de 1415, tel que le *Saint Georges*, et encore moins des *Prophètes* de la porte de la Mandorla, de 1408. Le *Christ* de Santa Croce se rapproche des œuvres faites par Donatello à partir de 1430 ; le dessin des bras, du torse et des jambes rappelle le *Saint Jean-Baptiste* en marbre du Bargello, la *Madeleine*, le *Christ* de Padoue et le *Christ pleuré par les anges*. Il a tous les caractères de la période réaliste de Donatello ; mais la raideur de l'attitude, l'exécution sommaire et sans grande précision doivent le faire considérer comme une des premières œuvres de cette période. De la fable invraisemblable contée par Vasari il ne faut retenir qu'un fait, l'étonnement produit sur les artistes du XVI^e siècle, par la sculpture réaliste de Donatello. A ces gens prétentieux, pour qui la nature n'était pas assez belle, qui s'avisaient de chercher dans leur imagination de prétendues formes idéales et qui n'y trouvaient qu'un reflet de la *Vénus de Médicis* et de la *Niobé*, les sincérités de Donatello devaient paraître bien étranges, et, parce qu'il s'avisait de faire des hommes, on lui reprochait de faire des paysans.

Hanté par ses idées nouvelles, Donatello devait être conduit à délaisser la statuaire en ronde bosse pour adopter la forme du bas-relief, qui permet de réunir de nombreux personnages et qui met le

(1) Manetti, un contemporain de Brunelleschi, a cité le *Crucifix* de Brunelleschi, mais sans donner aucune indication sur sa date et sans dire un mot de l'anecdote de Vasari. En étudiant le *Christ* de Brunelleschi, en le comparant avec le bas-relief du *Sacrifice d'Abraham*, fait par Brunelleschi, en 1410, lors du concours pour les portes du Baptistère, on acquiert la conviction que ce *Christ* ne saurait être antérieur à 1420.

sculpteur sur le même pied que le peintre au point de vue des ressources expressives. Les dernières années de Donatello sont consacrées presque exclusivement à des scènes historiques rendues par la forme du bas-relief.

L'œuvre en bas-relief de Donatello comprend essentiellement le *Saint Georges* d'Or san Michele, le *Festin d'Hérode* de Sienne, les *Madones* des monuments Jean XXIII et Brancacci, la *Mise au tombeau* de l'autel de Rome, et surtout les bas-reliefs du Santo de Padoue et des chaires de Saint-Laurent. Ces diverses œuvres ont le même caractère. Dès le *Festin d'Hérode* de 1427, Donatello a arrêté les principaux éléments de son style, et avec l'âge il ne fera que les développer. De Sienne à Rome, de Rome à Padoue, de Padoue à Saint-Laurent, le style de Donatello se développe d'une manière régulière, obéissant aux mêmes lois qui guidaient son ciseau dans la grande statuaire. Il va vers l'expression de plus en plus violente, agitant et tordant le bronze, le faisant pleurer et crier, avec une fougue telle que ses bas-reliefs peuvent lutter avec les œuvres les plus émouvantes de Rubens et de Delacroix.

La recherche du mouvement et de l'expression, sans être aussi prépondérante et aussi exclusive que dans les chaires de Saint-Laurent, est déjà le caractère essentiel des bas-reliefs de Padoue. Ces derniers représentent quatre scènes de la vie de saint Antoine (1). Ils sont conçus tous les quatre sur le même modèle ; extrêmement allongés, la moitié en hauteur seulement du bas-relief est occupée par les figures, le sommet étant rempli par des décorations architecturales. Il s'ensuit que le motif de Donatello se développe sur une très longue ligne ; forme anormale, très éloignée de la forme de Ghiberti qui resserre la composition dans un carré. Ici la longueur est plus de cinq fois la hauteur. Et cette disposition paraît avoir été choisie par Donatello pour rendre avec plus d'énergie l'idée du mouvement, pour représenter la cohue populaire, ces foules soulevées par la parole du saint, qui se précipitent sur ses pas, anxieuses, étonnées, reconnaissantes, se serrant à s'étouffer pour voir de plus près le miracle. Afin

(1) *Saint Antoine donnant la parole à un enfant nouveau-né pour prouver l'innocence de sa mère; — Guérison du jeune homme qui s'est coupé le pied; — L'âne refusant de manger l'hostie; — Saint Antoine ouvrant la poitrine de l'avare pour prouver que son cœur est resté dans son coffre-fort.*

d'éviter la confusion qui pouvait résulter de son parti pris, Donatello a employé les ressources les plus ingénieuses. Il dispose dans le fond du tableau un motif architectural en trois parties, tantôt l'intérieur d'une église à trois nefs, tantôt une place bordée d'édifices, et il isole légèrement la composition principale à l'aide d'un motif d'architecture sur lequel il dispose un groupe de personnages très apparents, les élevant sur le piédestal d'une colonne pour leur donner plus de grandeur et rompre ainsi l'uniformité des lignes. Ces admirables groupes de figures serrées contre un pilier, que nous verrons si souvent dans les œuvres de Véronèse et de Rubens, nous les trouvons pour la première fois dans les bas-reliefs de Donatello. Sauf dans le *Saint Antoine remettant le pied à un enfant,* où l'on voit une perspective de place avec des fuites de personnages, Donatello dispose toujours ses figures sur le premier plan et place le point de vue à la hauteur des têtes. Il rassemble sa composition et n'emploie que la perspective nécessaire pour donner l'idée d'une foule animée. Entre le premier personnage et le dernier, il n'y a jamais que l'espace de quelques mètres. Plus varié que le bas-relief grec, moins excessif que celui de Ghiberti, l'art de Donatello est le véritable point de départ de l'art moderne.

A l'encontre de Ghiberti, qui aime les surfaces profondément creusées, Donatello cherche les reliefs simples, les surfaces sans saillies, et parfois son bronze à peine soulevé a les aspects d'une gravure. Chez Ghiberti, les figures du premier plan ont un relief si vif qu'elles semblent détachées et prêtes à tomber ; chez Donatello, les figures du premier plan elle-mêmes sont sans épaisseur et se modèlent par des procédés analogues à ceux de la peinture, sans aucun de ces heurts qui donnent à l'œuvre de Ghiberti de la sécheresse et de la dureté, qui noircissent le bas-relief et le tachent de lumières et d'ombres trop vives.

Au point de vue de la science du bas-relief, Ghiberti est très inférieur à Donatello. La seconde porte du Baptistère, qui seule représente réellement ses conceptions personnelles, est une œuvre d'un art fort contestable. On l'a dit mille fois : Ghiberti viole les lois de la sculpture. Mais, si nous le blâmons, ce n'est pas pour avoir contrevenu à des théories esthétiques presque toujours discutables, c'est pour avoir mal fait ce qu'il a voulu faire. Les perspectives qu'il a cherchées, il ne les a pas rendues. Ses fonds sont trop compliqués, les détails ne

sont pas à leur place, les arbres et les rochers des derniers plans viennent trop en avant et concourent à embrouiller une composition déjà confuse. Aux accessoires trop encombrants Ghiberti, par une seconde erreur, unit des scènes multiples, de telle sorte que le bas-relief, au lieu de s'imposer par un bel ensemble, s'émiette, se brise, a l'air d'être haché. Le mérite de Ghiberti n'est pas dans l'ordonnance du bas-relief, mais dans la beauté des détails. Son mérite est d'avoir créé tout un monde de délicieuses figures, d'avoir fait revivre la grâce et la féminilité de Praxitèle.

Donatello et Ghiberti, qui ont vécu côte à côte dans la même ville, sont aussi différents l'un de l'autre qu'il est possible de l'être : signe de grande vitalité pour un peuple quand les esprits ne sont pas tous identiques, la variété étant une preuve de la vie. A côté du fougueux Donatello, le doux Ghiberti. Donatello a le monde des âmes et Ghiberti celui des corps. Ghiberti est un contemplatif, non un penseur ; il aime les belles formes et cet amour lui suffit. Pas une inquiétude, pas une émotion, pas un nuage dans cet azur. Ghiberti est de tous les modernes celui qui par la pensée et par la forme se rapproche le plus des Grecs du IVe siècle, tandis que Donatello serait celui qui s'en écarte le plus.

A côté de Donatello et de Ghiberti, il faut placer Lucca della Robbia, si l'on veut connaître toute la fécondité des premières années du XVe siècle. Lucca della Robbia est en même temps un penseur et un raffiné d'élégance. Il est gracieux comme Ghiberti et sensible comme Donatello, mais sa sensibilité recule devant les scènes dramatiques pour rechercher les plus douces émotions de la pensée chrétienne. Comme Donatello, il aime les enfants que Ghiberti n'a pas su voir, et à l'encontre de Donatello il oublie leurs cris et leurs violences pour ne voir que leur mine rieuse et leur grâce enchanteresse. Plus encore que Ghiberti, qui est toujours impassible, plus que Donatello, qui est trop violent, il sera un des chefs les plus écoutés du XVe siècle italien. La grâce de ses formes, le charme de sa pensée sera le lot des Desiderio, des Mino da Fiesole, des Rossellino et des Benedetto da Mayano. Son sourire éclairera tout son siècle et se transmettra jusqu'à Botticelli, Pérugin et Léonard.

(*A suivre.*) MARCEL REYMOND.

# LES LITHOGRAPHIES DE DELACROIX

*Suite* (1)

---

En même temps avec son *Faust*, ou peut-être un peu avant, mais en tous cas depuis son retour d'Angleterre, Delacroix exécutait plusieurs pièces détachées. Une d'elles, qui ne paraît pas avoir été publiée, égale assurément les plus splendides de son œuvre, c'est le *Combat du Giaour et du Pacha*. Vous devinez que le sujet est emprunté au poème de Byron,

*His breast with wounds unnumber'd riven,*
*His back to earth, his face to heaven,*
*Fallen Hassan lies, his unclosed eye*
*Yet lowering on his enemy...*
*And o'er him bends that foe, with brow*
*As dark, as him that bled below...*

A l'allure épique de la composition, à la façon dont elle est dispo-

(1) Voir *L'Artiste* d'août (1889, II, 104).

[illegible] DE LA PAPHA

Lapre. [illegible] d'Eugène Delacroix

sée sur le paysage, au mouvement magnifique du cheval qui s'enlève, on dirait une page de Gros, mais combien plus vivante et plus passionnée ! Le moment choisi est un véritable paroxysme, et les vers de Byron l'expriment avec une énergie concise qui lui est particulière, et que la critique de nos jours n'apprécie pas toujours à sa valeur. Sans être moins aigu, Delacroix n'est point aussi sobre : mais de quelle poésie éclatante il accompagne cet échange suprême de deux regards, celui du mourant et celui du meurtrier! Ce paysage qui ondule dans la lumière, ces costumes qui volent et qui chatoient, cette pose du Giaour, ramassé sur son cheval, comme une bête prête à bondir, c'est tout l'Orient, ou plutôt c'est tout Delacroix résumé dans un chef-d'œuvre.

*La Fuite du contrebandier,* qui n'est qu'un titre de romance, est loin d'avoir la même importance. C'est néanmoins une fort jolie pièce et digne d'être citée. Elle est dessinée avec un soin extrême, et le beau cheval noir qui emporte le contrebandier, montre tout ce que Delacroix savait faire quand il voulait pour un instant ne s'attacher qu'à la nature.

Les portraits sont encore de la même époque. On sait que Delacroix en a peint fort peu, au moins de son plein gré, car je ne compte pas parmi ses œuvres volontaires les portraits de la pension Goubaux. Il en a lithographié quelques-uns, avec plus ou moins de succès. Celui de Gœthe, qui commence la série du *Faust*, est un des plus connus, sinon des meilleurs. Delacroix n'avait jamais vu le modèle, et d'ailleurs les traits de Gœthe, si froids et si durs à la fin de sa carrière, n'étaient pas faits pour l'inspirer.

Le portrait de M. de Blacas, ministre de la maison du Roi, est un peu dans le même genre ; on le recherche à cause des croquis répandus dans les marges. Celui de l'abbé Martial Marcet est fin et plein d'expression. Celui du baron Schwiter est, selon moi, le plus beau de tous, coloré, vigoureux, plein d'éclat et de vie. Delacroix connaissait bien la figure, d'ailleurs belle et caractérisée, de son ami; il l'avait dessinée et peinte plusieurs fois. Sa lithographie est excellente.

Je reviens à l'ordre chronologique et aux sujets littéraires.

La même année que le *Faust*, parurent encore chez Motte deux grandes pièces jumelles : *Jane Shore* et *Hamlet au cimetière.*

*Jane Shore* est la reproduction d'une aquarelle que Delacroix

avait faite au sortir d'une représentation donnée à Paris, en 1827, par des artistes anglais. L'effet en est assez beau, les lignes caractéristiques, mais le sujet est théâtral, ce qui n'a rien d'étonnant, et l'exécution un peu froide, comme celle d'un homme qui se copie lui-même.

*Jane Shore.*

*Hamlet au cimetière* conserve aussi je ne sais quoi d'exagéré et de factice qui rappelle la scène. A mon sens, le souvenir des représentations de Paris s'y manifeste avec évidence. C'est du Shakespeare arrangé au goût romantique. Toutefois, si le personnage principal est vieilli, s'il n'a rien de cette fleur d'élégance dont Shakespeare parait son Hamlet, le décor est beau, bien disposé, plein d'intérêt. Au reste, une preuve que Delacroix n'était point mécontent, même beaucoup plus tard, de cette inspiration première, c'est que nous la trouvons reproduite presque sans variante dans un tableau de 1859.

Le *Cheval effrayé sortant de l'eau* n'est qu'une étude, mais d'une impétuosité sans égale. Ce cheval de Delacroix, qui peut passer pour le type de son idéal équestre, ce n'est ni le cheval du Parthénon, ni celui du Marc-Aurèle du Capitole, ni celui de Rubens, ni celui de Géricault, ni celui de Gros : c'est une bête de noblesse pareille, mais qui semble personnifier l'emportement du mouvement : la crinière surtout est fulgurante.

Dans les derniers mois de 1829, parut, chez Gaugain, une illustration des *Chroniques de France* de Mme Tastu, en dix pièces lithographiées « par MM. Boulanger, Delacroix, Déveria et C. Roqueplan ». Delacroix, pour sa part donna deux lithographies sur Duguesclin. Il faut s'y arrêter un instant : ce sont les seules où il ait abordé l'histoire proprement dite et le moyen âge, puisque le *Faust* et l'*Hamlet*, par un anachronisme certainement volontaire, nous apparaissent dans un décor du temps de Shakespeare.

L'*Entrée de Duguesclin à Pontorson* me donne l'impression d'une page de Michelet. On peut contester l'exactitude de ces restitutions où l'imagination a tant de part : on n'en saurait méconnaître la haute valeur artistique ou littéraire. Le personnage principal, Duguesclin

sur son lourd cheval noir, est une superbe statue vivante, et quand le hasard vous le remet sous les yeux, ainsi qu'il vient de m'arriver, au sortir d'une exposition de nos plus modernes sculpteurs, on se demande si Delacroix n'avait pas déjà trouvé précisément ce qu'ils cherchent : la rude physionomie d'autrefois suggérée par les traits et les habitudes de corps de nos paysans d'aujourd'hui.

*Entrée de Duguesclin à Pontorson.*

L'autre composition, *La sœur de Duguesclin, repoussant l'assaut du château,* n'offre pas le même intérêt historique. Cependant les deux femmes, l'une qui se précipite sur l'ennemi, la torche et l'épée à la main ; l'autre qui se renverse en arrière, dans un geste éperdu, sont deux admirables figures. Leurs lignes onduleuses comme l'eau agitée sont caractéristiques du goût de dessin de Delacroix.

Les sujets tirés de Walter Scott, étaient destinés à une édition du fameux romancier.

La *Fiancée de Lammermoor* est une belle composition, d'exécution un peu molle et qui rappelle assez la manière de C. Roqueplan. *Front de Bœuf et la Sorcière* est au contraire une œuvre très rude, mais animée, étrange, curieuse. M. E. Chesneau la décrit ainsi : « La force du mouvement est admirable et malgré la richesse du lieu où elle se passe, des boiseries sculptées, des hautes courtines, des armes jetées dans l'ombre, elle prend un caractère absolument fantastique, tenant précisément à l'habile contraste d'un décor somptueux et de personnages à demi nus et dépenaillés. »

*Front de Bœuf et le Juif* n'a point la même largeur d'effet, mais une des figures est très intéressante : celle du Juif. Son costume, sa physionomie, sa pose, la barbe tendue en avant, tout en lui exprime sa race avec une singulière énergie : c'est un type.

La quatrième pièce : *Richard et Wamba* est celle que je trouve la plus jolie. Le paysage d'abord en est charmant, plein de légèreté, de couleur et, si j'ose dire, de mouvement. Il poétise à merveille une scène où Delacroix a poussé jusqu'aux limites ce qu'on appellerait aujourd'hui d'un mot qu'il ne connaissait pas : le réalisme. Rien de plus amusant aussi que la figure gamine de

Wamba sur son superbe cheval qui se cabre comme un coursier de Rubens.

A la même illustration de Walter Scott était probablement destinée la pierre de *Steenie* que Delacroix reprit en 1841 et ne se décida jamais à publier. Si l'exécution matérielle en est défectueuse, la composition et l'idée en sont pourtant bien belles. Le sujet est emprunté à cette légende de Redgauntlet où l'imagination de Walter Scott, nourrie des vieilles ballades écossaises, rivalise presque avec elles; le moment choisi, celui où le pauvre fermier, toujours suivi par son mystérieux compagnon, commence moitié à se fâcher, et pour dire vrai, moitié à s'épouvanter. — « Que me voulez-vous, l'ami? » dit-il... Les deux cavaliers sont arrivés à fond de train jusqu'au premier plan : l'arrêt subit du cheval de Steenie qui retourne la tête en même temps que son maître, l'élan brisé de l'autre cavalier et de sa monture, la combinaison des deux attitudes, l'instantanéité de la scène ont quelque chose de saisissant.

*Steenie.*

Toutes les illustrations qui précèdent (sauf *Steenie*) sont exécutées par les procédés difficiles et hasardeux dits au lavis et à la flanelle, et dont Delacroix nous a décrit le maniement dans une de ses lettres : « Dans l'emploi de l'estompage, la plus grande liberté. Quand vous avez dessiné et même charbonné votre pierre, frottez avec de la flanelle, puis redessinez et charbonnez jusqu'à ce que vous ayez modelé à votre fantaisie. Puis, avec un grattoir, vous enlevez le plus ou moins de noir, en ayant soin de ne pas aller jusqu'au grain de la pierre. Ce frottage étend et rend vague ce que vous avez trop prononcé dans votre premier jet, et dans le vague que cela cause, sans effacer néanmoins, cela vous donnera le moyen de redessiner encore et de corriger votre idée. Quand vous avez gratté et fait des clairs, vous pouvez encore mettre du noir, et estomper de même jusqu'à ce que vous ayez rendu votre idée. Risquez un peu et vous trouverez de vous-même toute cette sorcellerie. » (Lettre à M. Gaultron, sans date, tome I, page 284, édit. Charpentier.)

Delacroix devait donner le dernier mot de cette sorcellerie dans

les deux pièces capitales de son œuvre : le *Lion de l'Atlas* et le *Tigre royal*, qui appartiennent également à cette féconde année 1829.

On sait quelle sympathie instinctive le maître éprouvait pour les grands félins. Dès le commencement de sa carrière, ses amis le surprenaient au Jardin des Plantes, installé devant le bâtiment des fauves, le crayon à la main. Au Maroc, le drame de l'Arabe guettant le lion hantait son esprit sans cesse. Un attrait particulier, une sorte de charme le ramenait périodiquement vers ces animaux au pelage de rude velours, aux mouvements souples, aux attitudes endormies, et toujours prêts à bondir. Entre eux et lui, il y avait comme une affinité de nature, un de ces liens secrets qui tiennent aux plus intimes profondeurs.

Toutes ces splendeurs du vêtement des fauves, toutes ces ondulations de leurs formes, toutes ces tromperies de leur nonchalance, toute cette puissance latente de leurs muscles, toute cette mélancolie grandiose des solitudes où ils vivent, Delacroix les a rendues dans son double chef-d'œuvre. Le *Lion* et le *Tigre* sont des tableaux complets, des pages magistrales où se résume le mystère d'une partie de la Création.

*Lion de l'Atlas.*

*Tigre royal.*

Enfin, si l'on veut bien se rappeler que Delacroix a fait son voyage du Maroc seulement deux ans plus tard, en 1831, on ne pourra s'empêcher d'y reconnaître un des plus rares exemples de l'intuition du génie.

Au reste, ici, la perfection atteinte était si manifeste, la beauté si souveraine, que le succès d'admiration, sinon le succès de vente, fut éclatant et n'a point cessé de grandir. Depuis le jour où, dans un premier élan d'enthousiasme, C. Dutilleux écrivait à un ami, en 1830 : « Il vient de paraître de lui deux belles lithographies : un Lion et un Tigre; c'est beau comme un Delacroix (1) », ces deux

(1) Constant Dutilleux, qui devint plus tard l'ami de Delacroix et l'un de ses exécuteurs testamentaires, fut un esprit remarquablement ouvert, un artiste de

chefs-d'œuvre n'ont obtenu que des louanges. Les juges les plus froidement disposés les admirent. M. Delaborde leur donne rang à côté des plus belles lithographies de Géricault et de Charlet. Cependant il ne leur a jamais fait place dans la petite exposition de la Bibliothèque, où figurent tant de gloires de moindre éclat.

L'ordre des idées, sinon celui des dates, appelle ici trois autres pièces, très importantes encore, et qui complètent glorieusement l'œuvre de Delacroix, peintre des fauves.

Le *Cheval sauvage terrassé par un Tigre* ne le cède guère au *Tigre royal* que par les dimensions.

L'exécution est différente, plus serrée encore peut-être, assurément aussi belle, la coloration intense et profonde, l'effet terrible : à ce dernier mot, le sourire vous vient aux lèvres ; mais il faut voir dans cette composition admirable avec quelle exultation méchante, la bête se pose et se piète sur sa proie, tous les muscles tendus, la queue raidie et battant l'air. J'ajoute que cette pièce est une des plus rares, et la plus recherchée de l'œuvre du maître, celle qui dans le commerce atteint les plus hauts prix; d'après le catalogue de M. Robaut, elle aurait été faite en 1828.

Le *Jeune tigre jouant avec sa mère* parut ici même en 1831. Ce n'est qu'une toute petite pièce, mais c'est une perle de grâce et de délicatesse. Delacroix y a reproduit sans variante la célèbre étude peinte, exposée par lui au Salon de la même année, et depuis léguée au Louvre par M. Maurice Cottier. La transparence de l'exécution y est poussée jusqu'aux dernières limites, sans nuire en rien à la solidité de l'effet. En certains endroits, comme la patte de la tigresse, on jurerait que la couleur est venue s'ajouter au blanc et noir de l'impression lithographique. Quant au dessin, peut-être est-il plus parfait encore que celui du *Tigre royal*, plus élégant dans le choix des lignes, plus discret dans leur balancement (1).

valeur et trop peu connu. Nos musées parisiens ne possèdent rien de lui, mais au Champ-de-Mars, actuellement, une de ses bonnes toiles peut donner l'idée de sa manière délicate et pleine de charme.

(1) Delacroix n'a fait expressément pour *L'Artiste* que cette pièce et le *Jeune Clifford;* mais *L'Artiste* a publié, depuis, plusieurs des lithographies que je viens de décrire, sans parler de toutes les œuvres peintes d'Eugène Delacroix qu'y ont reproduites d'autres graveurs ou lithographes. Bien des lecteurs n'ont

Exécuté en 1844, pour la publication des *Artistes contemporains*, le *Lion dévorant un cheval* est à peu près la dernière lithographie du maître. Le travail en est plutôt large que précieux, mais d'une sûreté superbe et d'une autorité sans pareille. Une fort belle pièce de Géricault, de même sujet et de disposition presque semblable, appelle naturellement la comparaison. On ne peut refuser à Géricault un dessin plus simple, une façon plus logique de composer. Mais comme l'œuvre de Delacroix nous saisit mieux et nous prend au cœur! Là, nous n'éprouvions qu'une noble impression esthétique; ici, c'est le drame de la vie qui se dénoue sous nos yeux, c'est la loi implacable de l'entre-dévorement des êtres, qui se symbolise dans cette pitoyable victime, dans ce vainqueur aux crins hérissés, aux griffes tendues, aux yeux luisants de toutes les convoitises de la faim.

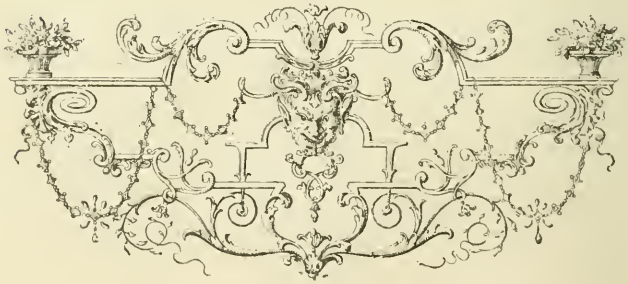
Dans les premiers jours de 1832, Delacroix partit pour l'Afrique, en compagnie du comte de Mornay, ambassadeur de France près de l'Empereur du Maroc. Il n'en devait revenir qu'en juillet, après un séjour de plusieurs mois au Maroc, une excursion dans le sud de l'Espagne et une autre à Oran et Alger. On a beaucoup parlé de l'influence de ce voyage sur la carrière de Delacroix : à mon sens on l'a exagérée. Je viens d'en donner une preuve au sujet du *Tigre royal* qui est antérieur et qui contient un des plus magnifiques paysages africains que Delacroix ait jamais peints. Avant de voir le désert il l'avait donc deviné. Toutefois il n'est pas douteux que ce voyage ait achevé d'éclairer sa palette et de l'enrichir. Au point de vue spécial où nous nous plaçons, il eut encore pour effet de l'éloigner de la pierre lithographique pendant au moins une année. Tout entier aux impressions et aux souvenirs qu'il venait d'accumuler, il était naturel qu'il cherchât à les fixer au plus vite dans des œuvres peintes. Presque aussitôt vint s'ajouter à cette occupation pleine de charme la grande entreprise du *Salon du Roi,* au Palais-Bourbon. Enfin, c'était le moment où Villot faisait des essais d'eau-forte et ramenait son ami vers ce procédé. Il n'est donc pas étonnant que le voyage du Maroc ait inspiré à Delacroix quelques pièces seulement, qui ne sont

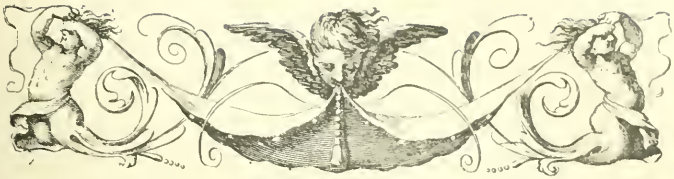
pas oublié, sans doute, qu'ils ont reçu de ce journal le *Macbeth*, les *Croquis de médailles*, le *Cheval effrayé sortant de l'eau*. Mais quand la maison est d'aussi vieille noblesse, n'est-il pas permis d'en rappeler quelquefois les titres ?

même pas des lithographies mais des autographies à la plume. Je vous citerai : *Les Femmes d'Alger*, claire et gracieuse variante, à deux personnages seulement, du fameux tableau du même nom : les *Muletiers de Tetouan*, groupe d'un dessin audacieux et puissant; les *Costumes de Tanger* : cette dernière composition représente un jeune marchand debout, dépliant des étoffes devant un vieux Maure, assis sur une pierre. Rien de plus caractérisé que ces deux figures et le contraste qu'elles font, l'une si élégante en sa nonchalance, l'autre si curieusement ramassée, presque simiesque et pourtant si belle encore de lignes et de mouvement.

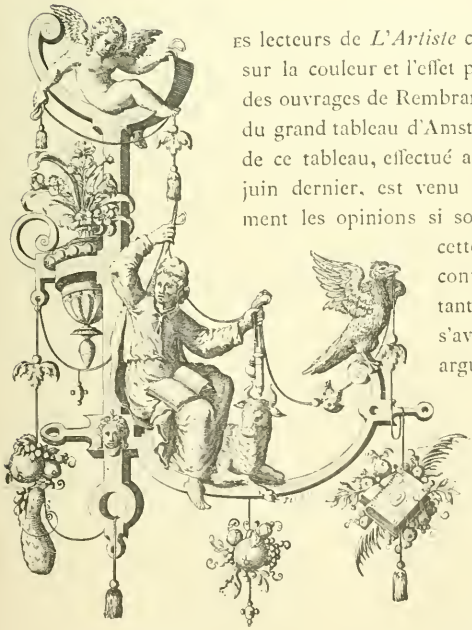
*Femmes d'Alger.*

(*A suivre.*) GERMAIN HÉDIARD.





# LE NETTOYAGE DE LA « RONDE DE NUIT »



Lettre ornée, d'après Th. de Bry.

Les lecteurs de *L'Artiste* connaissent nos idées sur la couleur et l'effet primitifs de la plupart des ouvrages de Rembrandt, et, en particulier, du grand tableau d'Amsterdam. Le nettoyage de ce tableau, effectué au commencement de juin dernier, est venu appuyer vigoureusement les opinions si souvent énoncées dans cette Revue. Dire qu'il convaincra tous les hésitants serait beaucoup s'avancer; mais c'est un argument de plus ajouté à tant d'autres, et l'argument serait devenu décisif si le nettoyage avait été — ce qu'il n'est pas — un dévernissage complet.

Rappelons les faits déjà anciens.

En mai 1882, pendant un séjour à Londres, nous avions ren-

contré notre chemin de Damas en apercevant, haut perchée dans une des salles de la National Gallery, une peinture d'environ trois pieds de long, qui était une copie très ancienne de la *Ronde de nuit*, et qui reproduisait, sans aucun doute possible, ce tableau dans son état primitif. Cette copie (M. de Vries a trouvé qu'elle était de Gérard Lundens et de 1660) prouvait sans conteste que le tableau primitif avait été mutilé par l'ablation de quatre bandes, dont une d'environ 60 centimètres ; elle bouleversait en outre toutes les opinions courantes sur la couleur du tableau. Voici ce que nous écrivions dans la *Revue bleue* l'année suivante (3 novembre 1883), après avoir été examiner soigneusement l'original à Amsterdam :

« Rembrandt serait bien surpris s'il pouvait voir ce que le temps et les vernisseurs ont fait de son œuvre... Dans la *Ronde de nuit*, la robe en satin blanc — un peu crème, — de la petite fille au coq est devenue franchement d'un beau jaune. Ses cheveux, autrefois d'un blond à peine doré, sont maintenant roux comme ceux d'une Vénitienne. Son visage, que Rembrandt avait fait d'une fraîcheur éblouissante, est tout couturé de points et de raies d'une boue brunâtre qui remplit les creux laissés par le pinceau.

« Une autre fillette, qu'on entrevoit à côté d'elle, avait un petit col blanc et une robe bleue : aujourd'hui le col est d'un jaune sale, tandis que la robe est franchement vert-jaune, et, par endroits, vert-brun clair.

« Quant au lieutenant du premier plan, son justaucorps, jadis en cuir blanc, est aujourd'hui d'un jaune intermédiaire entre le citron et le safran.

« La tonalité générale du tableau était claire et grise, avec des ombres pour ainsi dire saturées de lumière ; elle est aujourd'hui fumeuse et rousse comme s'il s'agissait en effet d'une promenade de nuit éclairée par des torches.

« Quelle heureuse surprise ce serait pour le monde artistique, si le directeur du Musée d'Amsterdam, avec toute la discrétion, toute la prudence, tous les ménagements, bref, toutes les garanties nécessaires, faisait dévernir ce chef-d'œuvre et nous le montrait tel qu'il a été autrefois, tel qu'il est encore, d'ailleurs, sous l'épais vitrage de vernis qui le laisse deviner ! »

Il y avait là-dedans quelques indications qui pouvaient prêter et

qui ont, en effet, prêté à des malentendus : au lieu de « *blanc* un peu crème », pour la robe, il aurait fallu dire simplement « crème » ; le justaucorps du lieutenant n'était pas blanc comme du papier, mais d'un jaune très clair et très doux. Notre impression générale n'en était pas moins juste. Revenant à la charge dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1er novembre 1885 et 1er février 1887), nous affirmions que dans ce tableau comme dans la plupart de ses ouvrages, — sauf pendant les dernières années de sa vie, — Rembrandt avait montré une grande prédilection pour les ombres transparentes et une véritable horreur pour les ombres noires ; nous disions que la copie de la National Gallery, lors de la vente Boendermaker en 1768, était citée comme « étonnante par le grand éclat du soleil » ; que toutes les collerettes du tableau d'Amsterdam, devenues rousses, avaient jadis été parfaitement blanches ; que dans le drapeau, par exemple, les bandes sombres n'étaient pas d'un vert olive, ni même d'un vert bleuâtre, mais parfaitement bleues ; et nous prononcions encore une fois le mot de dévernissage.

Enfin le 17 juillet de la même année, dans la *Revue bleue*, après avoir résumé l'histoire de la *Ronde de nuit*, nous terminions par cette prédiction :

« A notre avis, un nettoyage très discret, confié à des mains compétentes, est, en tout état de cause, parfaitement inoffensif... Mais le courant actuel n'est guère au dévernissage.

« Toutefois il n'est pas besoin d'être prophète pour savoir ce qui se passera bientôt. Il y a quelques années, certains détails de la composition étaient visibles, qui ne le sont plus aujourd'hui ; le travail de craquelage continue : quand on a transporté cette vaste toile au nouveau Musée (en 1885), il s'est nécessairement produit dans les vernis, sous l'influence des vibrations et des secousses, une foule de cassures imperceptibles qui deviennent et deviendront de jour en jour plus longues, plus larges et plus profondes ; si bien qu'au bout d'un laps de temps peu considérable, le vernis craquelé sera presque absolument opaque.

« En ce moment-là, qui est peut-être beaucoup plus rapproché qu'on ne croit, on se posera de nouveau l'éternelle question : Faut-il dévernir, ou faut-il ajouter encore une couche de vernis qui roussira, se fendillera et rendra bientôt le tableau encore plus sombre ?

« Notez qu'à cette époque tout le monde saura que la *Ronde de nuit* est une *Ronde de jour*, un effet de plein soleil malheureusement dérobé sous d'innombrables couches d'un vernis roux... Un vrai désir de dévernissage se sera emparé de tout le monde, et les sages conservateurs, sous la pression presque inconsciente, mais irrésistible, de l'opinion publique, déverniront ! »

Nous ne croyions pas faire une prédiction à si courte échéance : moins de deux ans après, vers la fin de mai dernier, la *Chronique des Arts* annonçait que la commission nommée par la ville avait remis la *Ronde de nuit* entre les mains de M. Hopman, restaurateur des peintures du Musée, fils du M. Hopman qui avait été chargé, en 1852, de rentoiler le même tableau.

M. Hopman fils, répondant à notre demande dans une lettre datée du 15 juin, nous donna sur l'opération très heureusement terminée les plus intéressants détails. Nous en reproduirons textuellement le passage suivant :

«... Depuis des années, le Rembrandt était couvert d'une couche épaisse de vernis dont le temps avait rompu la cohésion moléculaire ; le vernis était devenu terne et craquelé, rude et opaque sur presque toute la surface. Cette rudesse et cette opacité avaient tellement augmenté dans les dernières années, qu'il était parfaitement impossible d'entrevoir seulement la beauté caractéristique du tableau, de sorte que quelques personnes qui s'y intéressaient, pensaient qu'il était urgent de le dévernir tout à fait. Cependant cela n'était absolument pas nécessaire. Il suffisait de rendre le vernis transparent jusqu'à la couche des couleurs... »

M. Hopman s'est contenté de frotter légèrement du bout des doigts — ce qui est un commencement de dévernissage « au pouce » — les parties les plus rudes du tableau, celles où le vernis, très craquelé, était presque réduit en poudre; puis il a continué sur toute la surface pour égaliser un peu le travail. Il a ensuite employé le procédé Pettenkofer. Ce procédé consiste ordinairement à exposer un tableau, la peinture en dessous, aux vapeurs qui s'élèvent d'une cuvette contenant de l'alcool. Les vapeurs d'alcool pénètrent le vernis, le ramènent à l'état pâteux et en font disparaître toutes les craquelures. Dans le cas du tableau d'Amsterdam, il a fallu modifier non pas le principe, mais l'exécution du procédé. Ce tableau a été couché à plat par

terre, la peinture en dessus; on l'a recouvert d'un châssis de même dimension, profond d'une quinzaine de centimètres, garni d'une double mousseline de laine imbibée d'alcool. Les vapeurs ont rempli l'espace intermédiaire et produit la « régénération » du vernis. Au bout de vingt minutes, quand le châssis a été enlevé, la peinture, selon l'expression de M. Hopman, « s'est montrée plus belle que personne de la génération présente n'a pu la voir. »

Les avis ont été unanimes sur cette belle opération, dont le résultat, pour être prévu par quelques-uns, n'était pas moins admirable. M. de Graef van Polsbroek, — descendant du capitaine Cock qui est au premier plan du tableau, et possesseur de l'album de famille de ce capitaine, — nous a écrit son impression :

« Le tableau de Rembrandt n'est plus reconnaissable. Toutes les figures sont *très*, *très* distinctes. La lumière jaillit sur tous les visages. Les détails d'architecture de droite paraissent dans toute leur magnificence. Le médaillon est très distinct, tout comme le petit gamin à gauche du tableau. En un mot, ce n'est plus une garde de nuit, mais une sortie de la garde nationale à cinq heures environ du soir, au mois de septembre, par un beau soleil. Tout est très bien éclairé par ce soleil. Il y a une force de lumière que Rembrandt seul pouvait obtenir avec son pinceau. »

M. Bredius, ancien conservateur des peintures du Rijks-Museum d'Amsterdam, aujourd'hui directeur du Musée Royal (Mauritshuys) de La Haye, nous disait brièvement la même chose en d'autres termes : « Le tableau a énormément gagné. On y voit des nuances, des teintes, des couleurs qu'on ne voyait pas auparavant, et tout y est plus transparent. »

Le *Nieuwe Rotterdamsche Courant* du 11 juin s'exprime comme suit : « La restauration est terminée, et, le dimanche de la Pentecôte, non seulement le tableau avait été remis à son ancienne place, — un peu plus bas, — mais la salle a été ouverte au public. Bien que l'éclairage, hier, à cause du temps couvert, ne fût pas favorable, nous avons été frappé par l'étonnante amélioration que l'ouvrage a subie, par l'éclatante lumière qu'il répand et par la puissance du coloris dont il brille; de même les ombres et les parties droite et gauche de la partie supérieure du tableau sont devenues plus claires. Avant ce nettoyage, personne n'avait vu le tableau ainsi, et c'est maintenant

pour la première fois qu'on le voit, aussi net qu'il pouvait l'être au moment où il venait d'être fait.

« En quoi a consisté la restauration ? Les retouches n'ont pas disparu, la surface n'a pas été touchée, le vernis n'a pas été enlevé, — le vieux vernis a été seulement « régénéré ». Le vernis, qui formait comme une feuille de parchemin, abîmait presque absolument ce chef-d'œuvre. Et maintenant que le vernis est redevenu transparent, il paraît évident que c'est à lui principalement qu'il fallait imputer ce que certains attribuaient à un éclairage insuffisant.

« Pendant que M. Hopman, le restaurateur si habile, était occupé à cette restauration, le bruit se répandit dans Amsterdam qu'un accident avait déchiré la toile en deux. Inutile de dire que ce n'était qu'une malveillante invention. »

Le *Nederlandsche Spectator* de La Haye publie dans son numéro du 15 juin une lettre dont nous traduisons aussi les passages intéressants :

«... Et le grand ouvrage de Rembrandt apparaît dans toute sa noblesse, car il est maintenant débarrassé de la sale couche à reflet bleuâtre qui, depuis aussi longtemps qu'il nous en souvient, le recouvrait, et à travers laquelle la lumière pénétrait seulement pendant les après-midi de soleil pour lesquelles la vieille salle du Trippenhuys était renommée. C'est seulement à présent que le tableau est devenu transparent ; les tons d'or sont plus radieux qu'autrefois ; les roux chauds chantent plus que jamais. Le changement le plus surprenant consiste toutefois en ceci que le fond, autrefois masse opaque, laisse voir à présent toutes sortes de détails que l'on soupçonnait à peine auparavant. Et comment tout cela a-t-il été obtenu ? Uniquement en faisant disparaître la crasse. M. Hopman, qui a accompli cette tâche difficile, a le droit d'être content de son travail.

«... Cette radieuse lumière de Rembrandt fait pâlir le coloris des autres maîtres qui ont été dignement choisis pour lui tenir compagnie (dans cette salle). »

Un seul journal mit une sourdine à ces éloges, c'est *De Amsterdammer Weeklbad* (feuille hebdomadaire d'Amsterdam). Son rédacteur anonyme blâme, il est vrai, la salle et non pas le nettoyage. Il raconte en détail — mais nous sommes forcé de résumer — que cette salle, la plus importante du beau musée construit par M. Cuypers, ne

satisfit personne lors de l'ouverture du musée. Le tableau reflétait une lumière surabondante, venue d'en haut, que l'on essaya, quelques temps après, d'arrêter en partie par un grand baldaquin. Le résultat étant encore mauvais, on procéda au nettoyage, ôtant une partie du vernis, faisant disparaître les crevasses du vernis restant et le ramenant à l'état frais.

« Il va de soi, ajoute le critique, que le résultat obtenu n'est que temporaire : à la longue, la peinture redeviendra telle que nous l'avons vue au Trippenhuys, telle que nous avons appris là à l'aimer et à l'admirer.

« Le tableau restauré a été replacé un peu plus bas, les ornements d'or gênants ont été retirés de la bordure, le baldaquin déjà existant a été agrandi.

« Ces efforts ont-ils amené le résultat désiré ? Actuellement, alors que la *Ronde de nuit* éclaircie montre encore plus chantante sa chaude gamme de couleur, il devient évident que le mode d'éclairage est complètement mauvais et que dans cette salle, jamais, quoi que l'on fasse, on n'arrivera à mettre le tableau dans les conditions qu'il réclame si clairement, si nettement.

« Quand on veut mettre un tableau à son avantage, il faut le placer dans un milieu sérieux et un peu sombre. Alors les couleurs restent des couleurs, tandis que, par contraste avec un fond et des murs latéraux clairs, elles sont condamnées à paraître noires. »

Disons en passant que cette dernière remarque est très juste. Mais pourquoi ces conditions-là ne seraient-elles pas obtenues dans cette salle même ? Il suffirait que l'architecte, se conformant à des lois inéluctables, sacrifiât au tableau la couleur de la salle et donnât aux murailles ainsi qu'au plafond une tonalité où domineraient les tons sombres, comme cela existe dans la plupart des musées. Il deviendrait alors inutile de chercher dans le même édifice une autre salle « placée à l'ouest, pas trop grande, avec un plafond d'un dessin grandiose et d'une couleur sévère, et de riches tentures de cuir doré », et le critique n'aurait plus besoin de s'écrier en terminant : « Qui nous rendra la *Ronde de nuit* comme nous l'avons vue jadis, lorsque, tout simplement, par une après-midi ensoleillée, nous entrions au Trippenhuys et, plein d'admiration, nous sentions notre tendresse croître pour la grande manifestation d'une aussi noble puissance!... »

Citons encore un mot de M. D.-C. Meyer, auteur d'une très bonne étude sur *Les tableaux de gardes civiques*, qui d'ailleurs ne partage pas nos idées sur la couleur primitive de la *Sortie des gardes civiques* : « Heureusement le tableau n'a souffert en rien. On a su rendre le vernis plus transparent; le tableau est rajeuni, rafraîchi, et a gagné en clarté et en profondeur. »

En somme, il n'y a eu dans la presse hollandaise que des éloges pour le fait même du nettoyage de la *Ronde de nuit* et pour la façon dont le travail a été exécuté. C'est un résultat très important, étant donnés les préjugés, très naturels mais parfois un peu exagérés, que nourrissent beaucoup de peintres et d'amateurs contre tout ce qui ressemble de près ou de loin à un dévernissage ou même à un simple nettoyage. Ils peuvent citer en effet des cas où l'opération a mal réussi; mais on doit remarquer que ces cas-là, d'ailleurs très rares, se rencontrent lorsqu'un directeur de musée s'avise de faire nettoyer et dévernir à la fois des centaines de tableaux. Dans ces conditions en effet, toute surveillance est impossible, l'exécution est confiée à des subalternes ignorants ou peu consciencieux, et tous les malheurs sont à craindre. C'est une autre affaire quand le nettoyage d'un tableau est confié à un homme *habile et consciencieux*, sous le contrôle d'une commission *bien choisie*.

On ne saurait entourer de trop de précautions un travail de ce genre; et pour notre part, bien que nous soyons partisan du dévernissage des tableaux qui ont besoin de cette opération, nous ne laisserons jamais passer, sans protester courtoisement, mais fermement, un dommage quelconque porté à un tableau de maître sous prétexte de « restauration ».

C'est ainsi que, dernièrement encore, nous avons signalé l'audace d'un peintre qui — avec le consentement de la commission de surveillance, — avait non pas repeint un tableau de Van der Helst et la seconde *Leçon d'anatomie* de Rembrandt, appartenant tous deux à la municipalité d'Amsterdam, mais ajouté de la peinture *au bord* de ces deux toiles. Vérification faite, le mal n'était pas irréparable, en ce sens que la peinture ajoutée pouvait être enlevée sans aucun danger pour les ouvrages ainsi « restaurés ». Mais il faut absolument, répéterons-nous à toute occasion, que ces deux perfectionnements disparaissent. L'excuse du peintre est qu'il a voulu rétablir des

parties détruites depuis très longtemps, l'une par accident, l'autre par mutilation volontaire. Mais où en serions-nous, si, dans tous les musées, on se mettait à rétablir les parties manquantes des tableaux anciens? Ce sont les faits de ce genre qui, malheureusement, permettent aux artistes de protester en bloc contre toute espèce de nettoyage même innocent, contre toute opération même indispensable à la conservation d'un tableau.

Nous trouvons cependant plus juste de louer hautement toute opération utile et de blâmer sans réserve toute opération nuisible. Cela est meilleur aussi comme résultat. En effet, c'est dans l'intransigeance même de certains protestataires, que les conservateurs puisent le droit de n'agir qu'à leur fantaisie; au contraire les conservateurs seront amenés à agir avec prudence quand ils sauront qu'on va les louer pour toute opération nécessaire, et qu'on va les blâmer sans hésitation pour tout crime de lèse-peinture.

Mais il faut revenir à la *Sortie des gardes civiques*.

Jusqu'ici nous avons donné l'impression générale des critiques et amateurs hollandais sur son nettoyage. Entrons un peu plus à fond dans le détail des résultats obtenus. Cela nous permettra de tirer ensuite des conclusions; de dire jusqu'à quel point le tableau s'est rapproché de son état primitif; d'évaluer la proportion de vernis qui a été enlevée sur les diverses parties du tableau.

Cette dernière évaluation n'est pas inutile, car les avis sont partagés sur la question pourtant bien simple de savoir si on a seulement ravivé le vernis, ou si l'on a d'abord ôté une partie plus ou moins importante du vernis avant de soumettre le tableau au procédé Pettenkofer. Nous avons sous les yeux deux lettres de gens notables qui pensent qu'il n'y a pas eu le plus léger commencement de dévernissage. Il est vrai que M. Hopman affirme avoir « frotté légèrement du bout des doigts » la surface du vernis; mais cette expression pourrait se traduire dans le sens de l'absence absolue, ou à peu près absolue, de dévernissage; et la question reste en suspens. Heureusement, il est possible de la résoudre sans consulter aucun procès-verbal de l'opération.

En réunissant tous les renseignements imprimés ou épistolaires que nous avons reçus de MM. de Graeff, Meyer, etc., etc., on peut se faire une idée nette des changements produits :

Le ton général est devenu plus clair sur beaucoup de points, spécialement dans les ombres et les demi-teintes ; toutes les figures, même celles du dernier plan, sont à présent nettement visibles, ainsi que les lignes d'architecture et de menus détails tels qu'un caillou au premier plan et deux brandebourgs, autrefois tout à fait invisibles, sur la poitrine de l'homme situé entre le lieutenant et le capitaine. *Tous* les changements qui ont eu lieu dans ce sens ont rapproché le tableau d'Amsterdam de sa copie de Londres ; et comme cette copie a été faite en 1660, dix-huit années seulement après l'apparition du tableau, il est évident que les changements signalés ont rapproché le tableau de son état primitif, au moins au point de vue de l'effet lumineux.

Voyons la couleur. Le drapeau, avant le nettoyage, était d'un vert-brunâtre dans ses bandes sombres, et sa dernière bande foncée se confondait tellement bien avec le fond du tableau, que des gens de valeur à qui nous en avions signalé l'existence, nous avaient déclaré, après un nouvel examen, que le tableau avait seulement quatre bandes et que cette cinquième bande n'avait jamais existé que dans notre imagination. Or, aujourd'hui, la cinquième bande, sans se détacher très nettement sur la muraille, est devenu visible, et sa couleur n'est plus d'un vert-brunâtre, mais d'un vert-bleuâtre, et même d'un bleu-verdâtre dans ses parties les moins sombres, ce qui la rapproche un peu du bleu primitif conservé pur dans la copie de Londres.

La robe de la seconde fillette, qui était d'un vert-jaune et, par endroits, d'un vert-brun sale, est aujourd'hui bleu de ciel, absolument comme dans la copie de Londres. Sa collerette, jadis d'un gris-jaunâtre, est devenue blanche, non pas d'un blanc de papier, cela va sans dire, mais enfin blanche, comme dans la copie de Londres. Le même changement est arrivé à la collerette du sergent noir debout près du bord droit du tableau, au-dessus du tambour : celle-là aussi a perdu toute la crasse et tout le jaune-roux que la poussière et le vernis avaient ajoutés à sa couleur primitive.

On voit aussi, plus distinctement qu'autrefois, le bout de ruban rouge qui se trouve à l'extrémité du bois de la lance inclinée, au-dessus de la tête du sergent noir.

L'homme rouge qui charge sa carabine (situé près de l'enfant courant et du sergent assis), avait à son chapeau, avant le nettoyage,

une plume d'un gris jaune. Dans les après-midi de beau soleil, un œil averti pouvait y distinguer non sans peine un reste de rose ou de rouge clair, qui provenait de ce que la plume avait été primitivement rouge clair, comme le montrait la copie de Londres. Aujourd'hui, après le dévernissage, cette plume est devenue d'un « rouge clair tirant un peu sur l'orangé ».

Ainsi il est établi que le tableau d'Amsterdam, par suite de son dévernissage, a subi, sur beaucoup de points, d'importants changements de couleur, *tous* annoncés par nous dans nos travaux antérieurs, et *tous* ayant pour résultat de ramener la couleur du tableau à celle des points correspondants de la copie de Londres ou, tout au moins, de l'en rapprocher, quand le changement a été moindre. Nulle part il n'y a eu divergence. N'est-ce pas la preuve que la copie de Lundens était très fidèle ?

Nous prévoyons une objection : Puisqu'on a nettoyé le tableau, pourquoi, au lieu de devenir semblable à la copie sur certains points, même nombreux, n'a-t-il pas pris absolument l'aspect de la copie sur tous les points ?

C'est parce que le tableau a été inégalement nettoyé. Là où le vernis a été enlevé à peu près complètement — sauf une couche assez mince pour être incolore, — les couleurs primitives, le blanc des collerettes, le bleu de la robe, le rouge clair de la plume, ont reparu absolument. Là où le vernis, plus épais ou moins craquelé, a résisté davantage, il y a eu un simple commencement d'évolution vers la couleur primitive : le terrain du premier plan par exemple, reste encore sous une couche de vernis qui le rend un peu trop jaune; quant au drapeau, qui est seulement passé du vert-brun au vert-bleu, combien devrait-il perdre de nouvelles couches de vernis pour redevenir simplement bleu ?

C'est encore mieux, ou pis, pour le groupe central. On dirait qu'une vraie fatalité s'est appesantie sur les figures les plus claires, pour les empêcher de bénéficier des avantages de l'opération ! Il y a, dans le costume du lieutenant vêtu de blanc et de jaune, quelques traces de nettoyage : certains ornements d'un bleu-verdâtre, couleur de vieille turquoise, semblent être devenus d'un bleu à peu près pur, et la ceinture de soie blanche « à reflets dorés », selon l'expression de Vosmaër, a aujourd'hui des reflets bleuâtres; mais les bas en soie

qui étaient blancs (comme en témoignent la copie de Londres et l'aquarelle de M. de Graeff van Polsbrock), sont toujours d'un jaune semblable à celui du justaucorps, un peu plus clair toutefois. Quant à la fillette au coq, elle est absolument inébranlable au milieu des changements qui transformaient presque le tableau. Elle est toujours aussi rousse de chevelure, et sa robe est tout aussi jaune que par le passé. On dirait d'une gageure!

Les gens attentifs savent pourtant à quoi s'en tenir sur la couleur de cette robe. D'abord, elle est d'un jaune très doux, on pourrait dire un blanc crème, dans la copie de Londres. Ensuite, c'est un fait avéré qu'en 1852, lors du rentoilage nécessité par l'état du tableau, le directeur du musée eut la curiosité de voir ce qui arriverait si on enlevait l'énorme couche de vernis roussi qui recouvrait cette robe; M. Hopman père, le restaurateur chargé de ce travail, nettoya si bien, que la robe devint d'un jaune doux qui faisait un violent contraste avec le jaune intense et doré des parties environnantes. M. Hopman fils, qui a pu être au courant des détails de cette expérience, et que nous avons interrogé à ce sujet, a bien voulu nous donner là-dessus son opinion. Selon lui, la partie nettoyée de la robe était devenue « plus claire et moins jaune »; il nous faisait observer que cette couleur plus claire et moins jaune n'était pas la couleur primitive, car son père « n'avait pas pénétré » jusqu'à la peinture. M. Hopman avait bien raison de faire cette remarque, qui mettait la responsabilité de son père à couvert; mais nous avons, tout le monde en conviendra, le droit d'en conclure que si le dévernissage avait été poussé à fond, la couleur de la robe serait devenue encore un peu plus claire et un peu moins jaune, se rapprochant ainsi de son état primitif et de la couleur de la même robe dans le Lundens.

Une chose non moins certaine, c'est que le nettoyage actuel, qui a été poussé presque à fond sur certains points, a été extrêmement timide dans les figures claires et spécialement dans la fameuse robe. Il faut supposer sans doute que sur ces parties, le vernis était à peu près intact, ce qui lui a permis de résister victorieusement aux sollicitations du pouce de l'opérateur, tandis qu'en d'autres points du tableau, le vernis craquelé, réduit presque en poussière, est tombé sous l'action du plus léger frottement.

Nous avons donc, en résumé, dans la *Ronde de nuit* actuelle, un

tableau qui s'est notablement rapproché de son état primitif, mais qui a conservé, surtout dans ses parties claires, une patine artificielle, violemment jaune ou rousse. La petite réserve que nous faisons ne doit pas nous empêcher de rendre un très sincère hommage aux membres de la commission municipale qui ont ordonné le nettoyage de la *Ronde de nuit* et à l'habile restaurateur qui a exécuté cette opération délicate.

(*A suivre.*) E. DURAND-GRÉVILLE.

# LE PROJET DE DÉCORATION SCULPTURALE

## DU PANTHÉON

La magnifique entreprise de la décoration du Panthéon, due à l'initiative de notre éminent collaborateur, le marquis de Chennevières, au temps qu'il était directeur des Beaux-Arts, et dont la partie picturale est près d'être terminée, va se compléter prochainement par l'exécution d'un ensemble d'œuvres de sculpture, groupes, statues et bas-reliefs. Cette partie de la décoration, dont le projet a été préparé par une sous-commission présidée par M. Gustave Larroumet, directeur des Beaux-Arts, a fait l'objet d'un rapport rédigé par ce dernier et adressé au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, qui l'a approuvé.

A ce sujet, il est à peine besoin de rappeler aux lecteurs de *L'Artiste* que M. de Chennevières, après avoir été le promoteur de cette œuvre monumentale, qui restera, avec la décoration de l'Hôtel de Ville de Paris, l'ensemble décoratif le plus grandiose et la plus belle expression artistique de notre siècle, s'en est fait l'historien dans notre Revue (1). Le rapport de M. Larroumet forme le complément nécessaire de cette histoire; il offre, au surplus, le plus haut intérêt par les considérations artistiques et patriotiques, qui y sont excellemment exprimées : à ce double titre ce remarquable document a sa place marquée ici.

### *Rapport au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts*

Monsieur le Ministre,

Dans la première réunion que la Commission des travaux d'art, constituée par décret du 12 février 1889, tenait sous votre présidence,

(1) Voir, dans *L'Artiste* (1884-1885, *passim*), *Les décorations du Panthéon*, par Ph. de Chennevières.

le 14 mars suivant, elle adoptait à l'unanimité le projet présenté à son examen sur la décoration sculpturale du Panthéon et décidait que sa sous-commission permanente (1) en étudierait immédiatement l'exécution, en s'adjoignant, pour cet objet, outre M. Jules Comte, directeur des bâtiments civils et des palais nationaux, M. de Chennevières, directeur honoraire des Beaux-Arts, qui avait préparé le projet de décoration picturale dont l'achèvement touche à sa fin, MM. Bailly et Charles Garnier, architectes, MM. Chapu et Eugène Guillaume, sculpteurs. M. Le Deschault, architecte de l'édifice, serait appelé à siéger avec voix consultative.

Ainsi complétée, la sous-commission réunie d'abord au Panthéon, puis au Palais-Royal, n'a pas consacré, du 19 mars au 12 juin 1889, moins de neuf séances à l'examen du projet. J'ai l'honneur de vous soumettre le résultat de ses délibérations, dont je vous ai déjà entretenu oralement, au fur et à mesure des séances. J'aurais rempli ce devoir bien plus tôt, si le Parlement n'avait eu à s'occuper incidemment du projet, et si, par suite, je n'avais dû attendre, avec cette haute sanction, les modifications qu'il pouvait être amené à y introduire. Non seulement il a bien voulu approuver le projet de l'Administration des Beaux-Arts, mais elle peut se féliciter d'avoir, en quelque sorte, devancé le vœu du législateur.

## I

La sous-commission a d'abord étudié les diverses parties du projet, au point de vue de l'idée à traduire et, constatant qu'il était possible de les réaliser, elle en a voté successivement l'adoption, telles qu'elles étaient présentées.

Il s'agissait, dès lors, de désigner les emplacements définitifs des monuments et de tracer aux artistes qui en seraient chargés un programme d'exécution, assez sommaire pour ne pas gêner leur

(1) Cette sous-commission est composée de MM. Gustave Larroumet, directeur des Beaux-Arts, président; Kaempfen, directeur des musées nationaux; Lafenestre, conservateur au musée du Louvre; Yriarte, Burty, Henry Havard, inspecteurs des Beaux-Arts; Bonnat, artiste peintre, membre de l'Institut; Chaplain, graveur en médailles, membre de l'Institut; Dalou, sculpteur; Dutert, architecte; Paul Mantz, directeur général honoraire des Beaux-Arts; Baumgart, chef du bureau des travaux d'art, secrétaire.

liberté d'invention, assez détaillé pour maintenir, avec le caractère propre de chaque monument, l'unité de la conception générale.

Pour le monument commémoratif de la Révolution française, le projet de l'administration lui assignait l'hémicycle qui termine l'axe longitudinal. Plusieurs membres émirent d'abord l'avis qu'il serait mieux en vue et plus au large, soit au-dessous du dôme, soit dans le bras supérieur de la croix. M. l'architecte Le Deschault fit alors observer que ces deux parties de l'édifice étaient soutenues par des voûtes trop faibles pour le poids qu'on voulait leur imposer. Il fut constaté, en outre, que, si un groupe important était placé dans l'axe longitudinal, il altérerait gravement l'impression produite par la vue d'ensemble du Panthéon, que l'œil doit pouvoir embrasser dans toute sa longueur ou toute sa largeur. Il fut donc décidé que le monument conserverait la place primitivement indiquée.

Quant à la forme de ce monument, elle devait nécessairement comprendre comme motif principal une image de la France, entourée de la Liberté, de l'Égalité et de la Fraternité. Sur le soubassement, une suite de bas-reliefs pourraient représenter les trois phases principales de la Révolution, c'est-à-dire la proclamation d'un nouveau droit social, la défense du territoire et l'expansion des idées nouvelles. On s'est même demandé si cette dernière représentation ne serait pas mieux placée contre le mur de l'hémicycle, sous forme de haut-relief circulaire, divisé en trois compartiments par les colonnes engagées dans ce mur. En ce cas, le monument isolé aurait moins d'importance en hauteur et en largeur et formerait, en avant du haut-relief, comme un autel de la patrie. Cette disposition ingénieuse offrirait peut-être l'inconvénient de diminuer, comme ampleur, le monument de la Révolution et de lui enlever le caractère de motif principal qu'il a dans l'idée générale de la décoration. Le mieux serait donc de laisser à l'artiste chargé de l'exécution le soin de concilier, s'il le peut, l'importance du motif isolé avec celle des bas-reliefs, en décidant lui-même si ceux-ci doivent être séparés de ce motif ou faire corps avec lui. La sous-commission examinerait ensuite sa maquette, et un nouvel échange d'idées, appuyé sur une représentation visible, achèverait certainement de préciser un programme très net dans son principe, mais dont une partie reste encore incertaine.

## II

Les monuments destinés à s'élever en hauteur contre les quatre pans coupés offerts par les piliers du dôme, ne pouvaient provoquer les mêmes divergences de vues au sujet de leur emplacement ou de leur conception. Il y avait seulement à se demander sous quel aspect seraient envisagées les quatre époques de l'histoire de France (moyen âge, renaissance, dix-septième siècle, dix-huitième siècle), qu'il s'agissait de représenter et si l'on demanderait au sculpteur des hauts-reliefs ou des figures séparées. Ce dernier programme a semblé préférable. Des groupes composés de figures en ronde bosse, qui iraient en pyramidant, auraient, en effet, l'avantage d'accuser les lignes de l'édifice, tout en les respectant. Ces groupes, composés de trois ou quatre figures, seraient supportés par des motifs d'architecture rappelant, autant que possible, l'époque figurée par le monument lui-même; le monument du moyen âge aurait donc un caractère gothique, et ainsi du reste. Cette conception présenterait l'avantage de mettre, dans cette partie de la décoration, une variété expressive et claire.

Quant au sens de la représentation, la sous-commission précise ainsi les idées que doivent traduire chacun des quatre groupes :

1° Le groupe du moyen âge représentera la *foi religieuse* et son action dans les diverses manifestations de la pensée et de l'activité humaine (art, poésie, héroïsme militaire);

2° Le groupe de la renaissance représentera l'art et la littérature au XVIe siècle, mais en indiquant que l'*art* (dans ses trois parties : architecture, sculpture, peinture, surtout les deux premières), est la plus éclatante manifestation de ce temps;

3° Le groupe du XVIIe siècle représentera la *littérature* (philosophie morale, poésie dramatique, éloquence), qui est alors la gloire de notre pays et l'école de l'Europe;

4° Le groupe du XVIIIe siècle représentera la *philosophie*, c'est-à-dire la pensée française préparant, par la recherche abstraite et la science, un état social fondé sur la liberté et la justice.

Ces quatre grandes divisions de notre histoire offraient une abondante variété d'aspects dont chacun avait son intérêt propre; mais

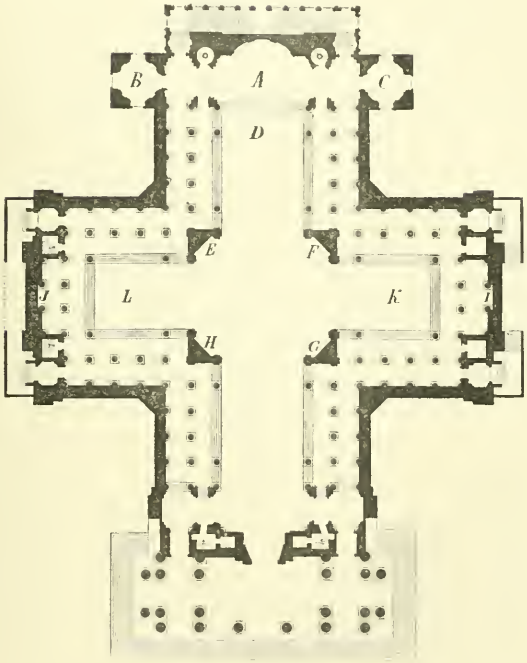
cette richesse même imposait l'obligation de tout ramener à quatre idées maîtresses, aussi simples que compréhensives, et capables de résumer dans une vaste synthèse les idées secondaires que dégage l'analyse. La sous-commission a pensé que ces idées maîtresses étaient la *foi*, l'*art*, la *littérature* et la *philosophie*. Elle n'avait pas à s'occuper d'un siècle, le nôtre, qui n'est pas encore terminé et qui trouvera sa glorification dans les monuments de l'avenir; mais si, comme on peut le dire dès maintenant, c'est la *science* qui doit être l'honneur du siècle de Cuvier, d'Ampère d'Arago, de Leverrier, de Claude Bernard et de Pasteur, le Panthéon offrira une histoire singulièrement glorieuse et complète de la France jusqu'à la Révolution en attendant l'ouverture du xx^e siècle.

## III

Descartes devait primitivement recevoir la sépulture dans l'ancienne église Sainte-Geneviève; Voltaire, Rousseau et Mirabeau eurent la leur au Panthéon; Victor Hugo a inauguré la nouvelle consécration de l'édifice aux restes des grands hommes; Lazare Carnot, Marceau, La Tour-d'Auvergne et Baudin y reposent depuis le 4 août de la présente année en vertu de la loi du 10 juillet 1889.

Dans le projet de l'Administration des Beaux-Arts, préparé antérieurement à cette loi, Descartes, Voltaire, J.-J. Rousseau, Mirabeau et Victor Hugo devaient avoir chacun son monument distinct; un autre monument devait grouper les plus illustres généraux de la Révolution autour de Lazare Carnot. Cette dernière partie du programme se trouve, non pas modifiée, mais complétée et précisée par la loi du 10 juillet portant que : « Un monument commémoratif en l'honneur de Hoche et de Kléber sera élevé dans l'intérieur du temple ». Dans la pensée du législateur, cette disposition avait surtout pour but de suppléer à la présence effective des restes des deux généraux dans les caveaux du Panthéon.

La sous-commission des travaux d'art avait commencé par ratifier l'idée émise par le projet de décoration, en décidant que les monuments de Descartes, de Voltaire et de Rousseau seraient placés en avant et sur les côtés du monument de la Révolution, ceux de Mirabeau et de Carnot dans le bras droit de la croix, le premier au centre,




*Plan du Panthéon, avec l'indication de l'emplacement des divers monuments qui doivent former la décoration sculpturale.*
(Échelle : 0m,001 par mètre.)

*A* Révolution française.
*B* Voltaire.
*C* J.-J. Rousseau.
*D* Descartes.
*E* Moyen âge.
*F* Renaissance.
*G* XVIIe siècle.
*H* XVIIIe siècle
*I* Généraux de la Révolution.
*J* Orateurs de la Restauration.
*K* Mirabeau.
*L* Victor Hugo.

le second contre le mur du fond. D'autre part, la commission spéciale instituée par M. le Ministre de l'intérieur sous la présidence de M. Alphand, commissaire général des fêtes du Centenaire, pour préparer la cérémonie du 4 août, voulut bien, après avoir pris connaissance du même projet, le ratifier à son tour pour ce qui regardait le monument des généraux de la Révolution, en vertu des pouvoirs que la loi nouvelle donnait au Ministère de l'intérieur. Elle émit donc l'avis que le monument de Hoche et de Kléber, prévu par cette loi, serait élevé à l'emplacement déjà terminé pour Lazare Carnot, et c'est là que la première pierre en a été posée par M. le Président de la République.

Quant au monument de Victor Hugo, le projet le mettait au milieu du bras gauche de la croix ; en arrière, contre le mur du fond, devait s'élever celui des orateurs et des publicistes de la Restauration personnifiés par le général Foy, Manuel et Armand Carrel. La sous-commission des travaux d'art a ratifié aussi le choix de ces deux emplacements.

## IV

Quel devait être le caractère de ces divers monuments? Ici des divergences de vues se sont d'abord produites.

Plusieurs membres de la sous-commission, considérant qu'il s'agissait de représenter des morts, dans l'édifice même où plusieurs d'entre eux avaient leur sépulture, émettaient l'avis qu'il fallait donner un caractère funéraire aux monuments qui leur étaient consacrés, et ils rappelaient des exemples célèbres : le *Richelieu*, de Girardon, sur son lit de mort, soutenu par la Religion et ayant à ses pieds l'Histoire en pleurs; le *Mazarin*, de Coysevox, en prière sur un sarcophage et attendant à genoux l'heure suprême, tandis que la France, le Commerce et la Guerre expriment leur douleur au pied du monument ; le *Maréchal de Saxe*, de Pigalle, descendant l'escalier du monument autour duquel sont réunis les trophées de ses victoires, vers le tombeau que lui ouvre la Mort et d'où la France s'efforce de l'écarter. D'autres objectaient que l'on ne saurait comparer ces représentations, inspirées par des deuils alors récents et qui surmontaient de vrais

tombeaux, avec la célébration, faite par une postérité déjà reculée, de personnages entrés dans l'histoire définitive et pour qui la mort n'est plus que la consécration de leur gloire; ils pensaient donc que ces monuments devaient revêtir un caractère d'apothéose sereine, que les images funèbres devaient, sinon en être absentes, du moins n'y pas dominer, qu'il y fallait surtout traduire les idées toujours vivantes qui avaient inspiré ces grands morts. La majorité s'est rangée à ce dernier avis.

En outre, d'après les emplacements choisis, le voisinage des peintures murales, la disposition des autres monuments, la nécessité de respecter l'aspect architectural de l'édifice, la sous-commission trace aux artistes le programme suivant :

Chacun des monuments devra comprendre, comme figure principale, le personnage ou les personnages auquel il est consacré. Un certain nombre de figures secondaires devront y trouver place et former groupe avec celle-là.

Le monument de Descartes, placé au pied de l'escalier conduisant à l'hémicycle du fond, devra être assez bas pour ne pas masquer le monument de la Révolution française. Le philosophe sera donc représenté assis; autour de lui figureront la Raison et la Méditation.

Les monuments de Mirabeau et de Victor Hugo, plus isolés, pourront présenter leur personnage debout, avec deux ou trois figures allégoriques. Pour ceux-ci, Monsieur le Ministre, selon votre désignation et comme il va être dit plus loin, deux artistes ont déjà préparé l'exécution du projet, conformément au programme de la sous-commission, dont je les ai entretenus par votre ordre, et leur maquette va lui être incessamment soumise.

Enfin, le monument des généraux de la Révolution et celui des orateurs et publicistes de la Restauration, disposés à l'aplomb de murs très élevés, devront offrir des figures disposées en pyramide, en nombre proportionné à l'objet du monument.

Restait le choix des statues isolées, au nombre de quatre-vingts environ, qui doivent être placées contre les colonnes qui soutiennent l'édifice et qui, groupées autour des monuments des quatre époques de l'histoire de France, de la Révolution et des monuments individuels, doivent traduire par des représentations personnelles les idées générales exprimées dans ces monuments. Il y avait là un choix de noms

assez long à établir, en raison de leur grand nombre. La sous-commission a pris connaissance des belles pages que je signalais dans mon rapport du 12 février et dans lesquelles Edgard Quinet examine quels sont, entre nos grands hommes, ceux qui, par l'étendue de leur génie, l'éclat de leurs œuvres et de leurs services, leur dévouement aux idées de justice et de liberté, méritent d'être admis dans le temple de la reconnaissance nationale. Elle a émis l'avis qu'avant de passer à cet examen de détail, il importait de remplir d'abord les grandes lignes du projet, c'est-à-dire d'exécuter les groupes des quatre époques et les monuments isolés des grands hommes. Ceux-ci une fois élevés, on pourra prendre une époque déterminée, la période révolutionnaire ou la période romantique, par exemple, choisir entre les personnages que ces périodes ont produit ceux qui les résument le mieux et distribuer d'un seul coup aux artistes les figures à représenter. De cette manière les ressources dont dispose l'Administration des Beaux-Arts, au lieu d'être éparpillées sur toute la surface de l'édifice, pourront être concentrées successivement sur chaque point, et, peu à peu, la décoration totale se complétera par l'achèvement de chaque partie séparée.

## V

Comme je le rappelais plus haut, les Chambres ont nettement indiqué le vœu que la décoration du Panthéon commençât au plus tôt. En effet, au cours de la dernière discussion du budget, dans la séance du 19 juin 1889, l'honorable M. Maurice Faure montait à la tribune de la Chambre des députés pour demander au Gouvernement où en était ce projet, dont il voulait bien faire un éloge ratifié par l'approbation de la Chambre. Je répondis, d'après vos instructions, que les études préparatoires touchaient à leur fin et que l'exécution allait commencer incessamment. Au Sénat, dans la séance du 1er juillet 1889 où fut discutée la loi sur la translation au Panthéon des restes de Lazare Carnot, Marceau, La Tour-d'Auvergne et Baudin, l'honorable M. Hippolyte Maze, rapporteur du projet, exprimait la même pensée.

Vous avez voulu, Monsieur le Ministre, répondre à ce double vœu et tenir, sans plus tarder, l'engagement pris, en décidant l'exécution im-

médiate des monuments de Mirabeau et de Victor Hugo. Ce qui vous a déterminé à commencer par eux, c'est qu'ils sont de dimension moyenne et que la dépense provoquée par eux, c'est-à-dire 75,000 francs environ pour chacun, n'excédera pas les ressources de l'exercice en cours ; en outre, par leur emplacement dans l'édifice, ils permettront de juger l'effet produit par la disposition de grandes masses sculpturales dans le Panthéon. Dès l'ouverture du prochain exercice, les deux monuments, plus coûteux, des généraux de la Révolution et des orateurs de la Restauration pourront être commencés et leur dépense répartie sur deux annuités. A ce moment, la Commission des travaux d'art aura pu être convoquée en séance plénière et examiner, dans leur ensemble, les décisions proposées par la sous-commission. Dans la discussion qui s'engagera alors, quelques questions de détail soulevées au cours de la première séance, notamment au sujet du monument des orateurs de la Restauration, et que la sous-commission n'a pas examinées, pourront être résolues.

Au cours de la discussion du projet, la sous-commission avait établi, sur votre demande, une liste des artistes auxquels l'exécution des grandes parties de ce projet pourrait être confiée. Sur cette liste, vous avez choisi les noms de M. Injalbert, pour le monument de Mirabeau, et de M. Rodin, pour celui de Victor Hugo. Je n'ai pas à faire l'éloge de ces deux artistes ni à les comparer ; mais je puis indiquer les motifs qui ont déterminé votre choix. Ils sont entièrement opposés d'origine et de tendances ; par cela même il vous a semblé intéressant de leur donner, avec deux sujets également dignes de les inspirer, le moyen de réaliser l'idée que chacun d'eux se fait de son art, l'un ne relevant que de lui-même, l'autre conciliant l'originalité avec la tradition de ses maîtres. En matière d'art, en effet, l'État ne saurait plus avoir de préférences théoriques, sans manquer à son devoir de haute impartialité et se condamner à des injustices criantes : il doit se placer au-dessus des écoles rivales, qui ont toutes leurs petitesses et leurs insuffisances, et dominer leur parti pris ; il leur laisse donc le champ libre, n'épouse aucune de leurs querelles et n'est sensible qu'au talent attesté par les œuvres.

M. Injalbert se propose de représenter Mirabeau à la tribune, au moment où le grand orateur achève le discours qui fut sa suprême victoire, épuisa ses dernières forces et précéda sa mort de quelques

jours. Au pied de cette tribune, la France nouvelle écoute et s'éveille à la liberté, les trois ordres de la nation se réunissent dans une étreinte fraternelle, et, derrière l'orateur, l'Éloquence l'inspire et le soutient.

M. Rodin a choisi, pour son monument, le Victor Hugo de l'exil, celui qui eut la constance de protester pendant dix-huit ans contre le despotisme qui l'avait chassé de la patrie. Il a considéré que le grand poète n'avait jamais possédé la plénitude plus complète de son génie que durant cette période, où il retrouvait les plus gracieuses comme les plus fortes inspirations de sa jeunesse, en y joignant le génie de l'invective politique et l'expression de la plus profonde pitié humaine. Il l'a donc représenté assis sur le rocher de Guernesey; derrière lui, dans la volute d'une vague, les trois muses de la Jeunesse, de l'Age mûr et de la Vieillesse, lui soufflent l'inspiration.

## VI

Il importe de donner à tous ces monuments un caractère qui maintienne l'unité de l'ensemble dans la variété des détails. Aussi les maquettes seront-elles soumises à la sous-commission au fur et à mesure de leur achèvement, et ceux des inspecteurs des beaux-arts qui, en qualité de membres de cette sous-commission, ont pris part à toute l'étude du projet, rempliront leurs fonctions ordinaires et assureront l'observation des idées émises, en suivant la marche des travaux.

Mon collègue, M. Jules Comte, directeur des bâtiments civils et des palais nationaux, a bien voulu m'autoriser, dès le début, à m'entendre avec M. Le Deschault, architecte du Panthéon, et prêter à mon administration le concours de cet artiste aussi habile que dévoué. M. Le Deschault avait été chargé, pour la décoration picturale, de tous les travaux d'échafaudages et de mise en place. C'est, naturellement, sous sa direction qu'auraient lieu tous les travaux du même genre nécessités par la décoration sculpturale. Il aurait, en outre, une part de collaboration plus directe. Chacun des monuments projetés comprend une partie d'architecture plus ou moins considérable. Les artistes restant libres de l'établir eux-mêmes ou en collaboration avec tel architecte qui leur conviendrait de choisir, ils devront s'entendre avec M. Le Deschault pour que leurs conceptions ne risquent pas ou d'altérer l'architecture du Panthéon ou d'être en désaccord avec elle.

Je n'ai pas besoin de dire, Monsieur le Ministre, que tous les membres de la sous-commission des travaux d'art ont apporté le même soin et les mêmes lumières à l'examen du projet dont j'ai l'honneur de vous soumettre aujourd'hui les résultats, et que l'Administration leur doit à tous la même reconnaissance. Mais je trahirais, j'en suis sûr, le désir de la sous-commission elle-même, si je ne faisais une mention spéciale du concours particulièrement utile que lui a prêté M. Charles Garnier, en représentant sous une forme visible, au fur et à mesure de la discussion, les projets proposés et leurs divers changements, par une série de croquis où la richesse d'invention et le sens décoratif de l'éminent architecte ont fait de lui comme un secrétaire artistique, apportant à chaque séance le procès-verbal dessiné de la séance précédente.

Je vous demande, Monsieur le Ministre, de vouloir bien honorer de votre approbation le présent rapport et revêtir de votre signature les projets d'arrêtés qui l'accompagnent.

Veuillez agréer, Monsieur le Ministre, l'expression de mes sentiments respectueux et dévoués.

Palais-Royal, le 10 septembre 1889.

*Le Directeur des Beaux-Arts,*
GUSTAVE LARROUMET.

APPROUVÉ :

Paris, le 16 septembre 1889.

*Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,*
A. FALLIÈRES.

# LE MARIAGE D'ANGÉLIQUE

COMÉDIE-PASTICHE EN UN ACTE

EN VERS

PERSONNAGES :

ORGON, bourgeois de Paris.

ANGÉLIQUE, sa fille.

NÉRINE, suivante d'Angélique.

CLITANDRE, amant d'Angélique.

DAMIS, rival de Clitandre.

PASQUIN, valet de Clitandre.

BASQUE, valet de Damis.

UN NOTAIRE.

---

Un carrefour de Paris, au temps de Louis XIV. A droite, la maison d'Orgon; à gauche, celle d'un notaire. Au lever du rideau, la scène est vide; mais, après quelques bruits de voix à la cantonade, la porte de la maison d'Orgon s'ouvre brusquement, livrant passage à celui-ci et à sa fille.

---

## SCÈNE PREMIÈRE

ORGON, ANGÉLIQUE, NÉRINE.

ORGON

Non, c'est mon dernier mot.

ANGÉLIQUE, le poursuivant

Mais...

ORGON

Le dernier!

ANGÉLIQUE

J'espère...

ORGON, l'interrompant

Que tu vas te soumettre aux désirs de ton père.

ANGÉLIQUE

Mais quand je le voudrais, je ne le pourrais plus,
Clitandre...

ORGON

Ta, ta, ta, tes cris sont superflus.
Mon cerveau, comme à toi, n'est pas d'une alouette.
A ton âge, le cœur est une girouette
Que le premier galant tourne de son côté;
Mais Damis te plaira, dès qu'il l'aura tenté.

ANGÉLIQUE

Votre Damis, pourtant, ne peut comme Clitandre
Être beau, noble, fier, brave, superbe, tendre...

ORGON

Soit... mais, grave défaut dont je dois faire cas,
Clitandre est sans famille et n'a pas deux ducats;
Damis, tout au contraire, ayant — ne t'en déplaise —
Beaucoup plus qu'il n'en faut pour vivre fort à l'aise
Et te combler encor de cent colifichets,
Est bien l'époux rêvé que pour toi je cherchais;
Donc, je m'en vais l'attendre au coche de Versailles
Et, pour demain matin, régler vos fiançailles.

ANGÉLIQUE

Monsieur, écoutez-moi.

ORGON

Je n'écoute plus rien.

(La ramenant vers la maison.)

Allons....

ANGÉLIQUE

De grâce...

ORGON

Non! rentre.

(A Nérine qui est demeurée sur le seuil :)

Si ce vaurien
De Clitandre, Nérine, osait, en mon absence,
Venir encourager sa désobéissance,
Ferme-lui notre porte au nez, mets les verroux;
Et, pour peu qu'il s'obstine à braver mon courroux,
Éteins-lui son ardeur avec un pot d'eau fraîche...

ANGÉLIQUE

Mon père!...

ORGON, lui tournant le dos

A tout à l'heure.

(Il sort.)

## SCÈNE II

ANGÉLIQUE, NÉRINE

NÉRINE

Heureusement, il prêche
Au désert, comme on dit ; car s'il compte sur moi...
(A Angélique qui se désespère:)
Séchez vos pleurs, madame, et calmez votre émoi.

ANGÉLIQUE

S'il allait être affreux, ce Damis!

NÉRINE

Bah ! qu'importe.

ANGÉLIQUE

Qu'importe ?

NÉRINE

Eh! oui, ma foi! D'ici qu'à votre porte
Il vienne, du notaire et des clercs escorté,
Pour conclure avec vous cet hymen détesté,
On peut avoir raison de monsieur votre père.

ANGÉLIQUE

Quoi! tu l'espérerais encor?

NÉRINE

Si je l'espère ?
Contre deux amoureux restés persévérants
Toujours s'use à la fin la rigueur des parents;
Si petit dieu qu'il soit, l'Amour est un grand maître
Qui sait mille moyens habiles à soumettre
Les plus rétifs. Allez, il vous tendra sa main.

ANGÉLIQUE

Fera-t-il un miracle, hélas ! avant demain ?

NÉRINE

Bien sûr, qu'il le fera!... Deux lèvres éclatantes
Et fraîches, comme on voit les vôtres, si tentantes ;
Ces jolis yeux, trop prompts à se noyer de pleurs ;
Ce front pur qui, sans moi, se voilait de pâleurs ;
Une taille élégante et dans le goût de celle
Que voici ; la main blanche où, superbe, étincelle
Cet anneau ; sans compter l'air pimpant et mutin
De ces beaux petits pieds chaussés de clair satin ;
Autant de talismans de puissance infaillible,
Qui vont pousser Clitandre à tenter l'impossible
Afin...

ANGÉLIQUE, d'un air de confusion

Grâce, Nérine !

NÉRINE

Oh ! je veux achever.
Madame, excusez-moi; car c'est pour vous prouver
Que votre malheur n'a rien d'irrémédiable.
Tenez, moi... mes seuls biens sont la beauté du diable,
Ma jeunesse et l'éclat de mes dents quand je ris;
Ce n'est guère ! Pasquin s'en est pourtant épris.
Je le traite, — le sort d'un chrétien n'est pas pire
Chez les Turcs —; malgré tout, j'ai sur lui tel empire,
Qu'à l'appât du baiser le moins substantiel,
S'il m'en prenait envie, il m'irait jusqu'au ciel
Quérir la lune...

ANGÉLIQUE, d'un air de doute

Oh !

NÉRINE, continuant

Ni plus ni moins ! Et j'estime
Que, soudain menacé dans son bonheur intime,
Clitandre vaudra bien le valet qui le sert.
Tous deux, d'ailleurs, pour vous s'emploiront de concert;
Car Pasquin va penser, dans l'espoir que je l'aime,
Qu'agissant pour son maître, il agit pour lui-même...

Eh ! mais, oui ! Le voici justement, ce faquin ;
Clitandre ne doit pas être loin...
Hé ! Pasquin...

## SCÈNE III

PASQUIN, NÉRINE, ANGÉLIQUE

PASQUIN, entrant au fond

Çà ! quelqu'illusion me tient cloué sur place.
Quoi ! ma beauté farouche enfin n'est plus de glace,
Et c'est elle, à présent, qui, devançant mes vœux,
Me recherche !

NÉRINE

Pasquin !

PASQUIN

Qu'est-ce donc que tu veux,
Cher aimant de mon cœur, lumière de ma vie ?

NÉRINE

Bélître ! viendras-tu ?

PASQUIN

Le titre que j'envie
A tes yeux, ce n'est point tout à fait celui-là ;
Mais enfin j'obéis, Nérine ; me voilà,
Mon cher cœur,..

NÉRINE

Clos ton bec !

PASQUIN

Quoi ?

NÉRINE

Point d'oiseux ramages !
Ton maître, à son insu, risque de grands dommages;
Pars vite l'avertir qu'il nous faut lui parler...

PASQUIN

Il vient là sur mes pas, mais je vais l'appeler...
(à Clitandre qu'il aperçoit en se retournant :)
Eh ! monsieur... Dépêchez, votre amour vous réclame !

## SCÈNE IV

CLITANDRE, ANGÉLIQUE, PASQUIN, NÉRINE

CLITANDRE, s'avançant en hâte vers Angélique

J'ai, rien que de vous voir, le paradis dans l'âme...

ANGÉLIQUE

Clitandre !... Le hasard vous amène à propos
Pour me calmer l'esprit et le mettre en repos...

CLITANDRE

Quel déplaisir vous tient à ce point oppressée !
Douteriez-vous de moi ? Vous aurais-je offensée ?

ANGÉLIQUE

Où prenez-vous cela ? non, vous avez mon cœur,
Clitandre, et votre amour serait bientôt vainqueur,
S'il pouvait ne tenir qu'à moi.

CLITANDRE

Belle Angélique,
Le ciel exaucera notre ardente supplique.
Un lien nous unit que nul ne peut briser,
Et votre père, en vain, tarde à favoriser

De nos feux mutuels l'union légitime.
Malgré le sentiment qui contre moi l'anime,
Il faudra qu'à la fin ses refus obstinés
Cèdent devant les droits que vous m'avez donnés.

ANGÉLIQUE

Plaise à Dieu ! Mais l'espoir où votre amour s'assure
Calme à peine mon cœur alarmé sans mesure.
Le ciel n'a que le temps s'il se doit déclarer,
Et je sens bien, hélas ! qu'il vous faut ignorer,
Pour vous montrer ainsi confiant et tranquille,
Un péril qui nous rend la constance inutile.

CLITANDRE

Un péril ?

ANGÉLIQUE

Imminent !

CLITANDRE

Quoi !

ANGÉLIQUE

Par un triste hymen,
Las ! à certain Damis on me livre demain.

CLITANDRE

Est-ce possible ?

ANGÉLIQUE

Hélas ! mais sauvez-moi, Clitandre !
Vous seul...

CLITANDRE

Rassurez-vous, je saurai vous défendre.
Ce rival qui pour moi tombe si mal à point,
Quel est-il ? D'où vient-il ?

ANGÉLIQUE

Je ne le connais point,

Mais je sais qu'à l'hôtel du coche de Versailles
Mon père et lui, déjà, règlent mes fiançailles.

CLITANDRE

Il suffit, je m'en vais le trouver de ce pas ;
Vous sachant le cœur pris, il n'y prétendra pas...

ANGÉLIQUE

Mais si votre espérance était par lui trompée,
Clitandre ?

CLITANDRE

Alors, corbleu ! d'un coup de cette épée...

ANGÉLIQUE

Vous battre ? Quittez-moi ce projet hasardeux
Qui doublerait ma peine et nous perdrait tous deux...

CLITANDRE

Je veux bien. Mais, ma foi ! s'il préfère en découdre,
Et qu'à le provoquer il faille me résoudre,
Ce sera de grand cœur, je vous jure...

ANGÉLIQUE

Oh ! mon Dieu !

(Depuis l'arrivée de Clitandre, Pasquin et Nérine se sont tenus à l'écart, causant et faisant le guet au fond du théâtre.)

NÉRINE, s'approchant vivement

Alerte ! Il vient quelqu'un là-bas, et j'ai tout lieu
De supposer que c'est maître Orgon en personne...

PASQUIN, même jeu

Oui, je le reconnais; la place n'est plus bonne...

NÉRINE, à Clitandre, en lui indiquant la rue opposée à celle par où va venir Orgon

Fuyez par là, monsieur...

(A Angélique :)

Vous, madame, rentrez...

CLITANDRE, remontant

Non, puisqu'Orgon revient, je veux...

PASQUIN, l'arrêtant

Non pas, courez
Plutôt où vous disiez, monsieur... Partez, de grâce !
Nérine m'a tantôt posté sur une trace
Excellente... Je vais vous sauver, laissez-moi
Seul avec Orgon...

CLITANDRE

Soit ! je me confie à toi...

ANGÉLIQUE, à Clitandre qui s'en va

Mais pas de duel, au moins...

NÉRINE, à Angélique, en la reconduisant

Au duel je ne crois guère.
Pasquin, qui n'eut jamais rien d'un foudre de guerre,
Devant qu'on en soit là tentera cent détours.
Merci-Dieu ! sa caboche est fertile en bons tours,
Et s'il veut, le pendard, agir d'après mon ordre,
Damis et votre père auront fil à retordre...

(A Pasquin, une fois Angélique rentrée :)

Entendu, n'est-ce pas ? mon vilain damoiseau.
S'il te plaît de ma joue approcher ton museau,
Tâche à nous bien servir.

PASQUIN, tendant la main à Nérine, solennellement

Tope là, je m'engage !
Mais, — achevé mon conte, — apparais et fais rage
Contre moi...

(Nérine fait de la tête un signe d'acquiescement et rentre en fermant la porte)

## SCÈNE V

PASQUIN, ORGON

PASQUIN, à part

Çà! feignons un air de sans-souci
Peu pressé de tirer ses grègues hors d'ici...

ORGON, qui entre et l'aperçoit

Eh! maroufle, eh! canaille, eh! gibier de potence!

PASQUIN, à part

Peste! me prendrait-il pour quelqu'un d'importance?

ORGON

Eh! Pasquin...

PASQUIN, allant à lui

Serviteur, monsieur, vous me vantez;
Je n'ai point, que je sache, autant de qualités.

ORGON, le menaçant de sa canne

Veille à ne railler point, ou... Devant ma demeure,
Réponds, que fais-tu là?

PASQUIN

Mais rien, monsieur, je meure!

ORGON, le battant

Tiens, voici pour t'apprendre à me vouloir duper.

PASQUIN

Écoutez donc les gens avant de les frapper.

ORGON, le menaçant encore

Eh! que puis-je gagner, maître fourbe, à t'entendre?
Prétends-tu me cacher que tu viens pour Clitandre
A ma fille...

PASQUIN

Monsieur, abaissez ce bâton;
Holà, je vous en prie, et songez au dicton :
Mouche oncques ne fut prise avec...

ORGON, le battant de nouveau

Ah! tu veux rire...

PASQUIN, se jetant à genoux

Hai! de grâce, cessez; je suis prêt à tout dire!

ORGON, abaissant sa canne

Ah! ah! proverbe ment, tu le vois.

PASQUIN, se relevant

Je pourrais
Peut-être vous conter que, pour humer le frais,
Je vague, dissipant mon ennui monotone
Au spectacle charmeur de ce beau ciel d'automne,
Et que c'est pur hasard si je me trouve ici;
Mais je n'en ferai rien, non...

ORGON

Tu feras aussi
Bien, car je n'en croirais pas un mot.

PASQUIN

La finesse
Apparaît trop en vous, si peu qu'on vous connaisse.
Dût certain lourd bâton n'y point mettre holà,
Triple sot qui voudrait vous chanter ces airs-là;
Vous n'êtes point, monsieur, de ces pères qu'on berne,
Et vessie, à vos yeux, ne fut jamais lanterne.

ORGON

C'est bon, viens au fait.

PASQUIN

Mais au moins, vous m'assurez,
Si je ne cèle rien, que vous m'écouterez
Sans frapper ?

ORGON

Tu m'as l'air de chercher quelqu'histoire,
Prends-y garde.

PASQUIN

Oh! monsieur, ma franchise est notoire!

ORGON

Sois donc franc, si tu veux éviter ma canne.

PASQUIN

Oui!

(après un temps,)

Lassé de vos rigueurs, voyant évanoui
Tout l'espoir qu'il avait d'être un jour votre gendre
Et voulant se soustraire au chagrin noir qu'engendre
Une bourse de qui l'accès — ô sort fatal! —
Fut toujours méconnu des disques de métal
Monnoyé...

ORGON

Qu'est ceci ?

PASQUIN, continuant

Clitandre, tout à l'heure
Est parti.

ORGON

Bah !

PASQUIN

Comptant sur fortune meilleure,
Chez un oncle établi, voilà seize ans passés,
Dans les Indes, — où l'or emplit tous les fossés

Et s'offre, comme on sait, à quiconque en veut prendre,—
Clitandre a, sans délai, résolu de se rendre.

ORGON

Mais avant de partir, hein ? je flaire un méfait...

PASQUIN, d'un air dégagé

Quand on aime, monsieur, ce n'est point sans effet !

ORGON

Tu dis ?

PASQUIN

Je dis que quand...

ORGON

Oui, c'est bon, continue.

PASQUIN

Donc, quand l'Amour nous tient, c'est chose reconnue
Qu'on a beau s'insurger ; nul effort n'y peut rien.
Quant à trancher ainsi que le nœud gordien
Les lacs de Cupidon, monsieur, je vous fais juge...

ORGON, à part

Le maudit scélérat ! il commence au déluge ;
Mais si je l'interromps, il n'en finira point;
Résignons-nous.

PASQUIN

Monsieur, vous m'accordez ce point,
N'est-ce pas ? Le silence, ou bien, fort je me trompe,
Vaut acquiescement.

ORGON, à part

S'il veut que je lui rompe
Les côtes, il agit à merveille.

PASQUIN

Ceux-là
Dont sans pitié l'Archer qu'on prie en vain troubla

L'esprit pour les mieux prendre au piège de sa ruse,
Si l'amour à vos yeux leur peut être une excuse...

ORGON, à part

Je suffoque.

PASQUIN, continuan

A coup sûr, vous allez pardonner
Clitandre et moi...

ORGON, à part

Clitandre et lui ? que soupçonner ?

PASQUIN, continuant

D'avoir...

ORGON

D'avoir quoi?

PASQUIN, troublé

Non, de n'avoir pas...

ORGON, en colère

Maroufle!

Lequel est-ce, voyons? décide-toi...

PASQUIN

D'un souffle
J'étais près d'achever quand monsieur m'a troublé...
En un mot, sur l'instant du départ, affolé,
Ivre d'amour, Clitandre à sa suite m'entraîne
Ici. « Tu vois, dit-il, le logis de ma reine,
De celle qu'en dépit d'un père... d'un père... » il
A dit odieux; mais moi, songeant au péril
Qui viendrait menacer l'épargne des familles
Si, comme prétendants à la main de leurs filles,
Les parents acceptaient d'aussi piètres galants
Que lui, des enjôleurs sans deux écus vaillants,
Je l'en ai blâmé fort, par le ciel qui m'éclaire!
Très fort!... quoique tout bas, de peur de sa colère.

ORGON, impatient

Il n'importe, poursuis.

PASQUIN, reprenant

«... De celle qu'en dépit
D'un... d'un père odieux, je m'en vais sans répit
Enlever... »

ORGON, soudain furieux

Enlever ma fille ! Cet infâme
Est venu l'enlever ! Elle serait sa femme
Malgré moi ! Terre et ciel ! mais, je l'empêcherai !
Il en est temps encor, je les rattraperai !
Quel chemin ont-ils pris? Réponds, ou je t'étrangle...

PASQUIN

N'envisagez donc pas la chose sous un angle
Si fâcheux.

ORGON, se ruant sur Pasquin

Misérable !

PASQUIN

Oh ! lâchez-moi, tout doux !
L'entreprise a manqué, vous dis-je, calmez-vous ;
Votre fille...

ORGON

Ma fille ?

PASQUIN, montrant la maison d'Orgon

Elle est à vous attendre
Là, monsieur.

ORGON

Vrai ?

PASQUIN

De vrai !

ORGON

Je renais ! mais Clitandre,
Dis-moi ?

PASQUIN

Ne craignez plus, il est parti tantôt.
De votre porte à peine heurtions-nous le marteau,

Qu'un monstre, un vrai dragon, monsieur, une furie,
Nérine... à la fenêtre apparaît et nous crie :
« Passez au large ! »

ORGON

Bien !

PASQUIN, continuant

« Allez, c'est temps perdu !
« Non ! vous n'entrerez point ; monsieur l'a défendu ! »
Et tout à coup, sans même attendre qu'il réponde,
La coquine, en riant, se penche et vous inonde
Du contenu d'un pot Clitandre qui s'enfuit.

ORGON

Bien ! fort bien !

## SCÈNE VI

### NÉRINE, ORGON, PASQUIN, ANGÉLIQUE

(Nérine et Angélique, depuis un instant, écoutaient Orgon et Pasquin par l'entre-bâillement de la porte)

NÉRINE, à part

C'est l'instant de commencer le bruit...
(Haut à Orgon :)
Eh ! que vois-je, monsieur, vous parlez à ce traître ?

ORGON, courant vers Angélique

Ma fille !

NÉRINE, à Pasquin, très haut

Ah ! tu reviens céans, canaille ! reître !
Brigand ! lâche ! coquin ! filou ! coupe-jarret !
Larron d'honneur !... Mais, quoi ? tu restes en arrêt ?
(Bas :)
Est-ce-bien ?

PASQUIN, bas à Nérine

Oui, bravo! pousse ferme, Nérine.

NÉRINE, reprenant

Hors d'ici!

ORGON, intervenant

Quelle ardeur!

PASQUIN

La langue vipérine!
Venez à mon secours, Monsieur; je n'y tiens plus.

ORGON, à Nérine

Calme-toi.

NÉRINE, marchant vers Pasquin

Me calmer? Je veux qu'il soit perclus
Des coups que mes deux poings cette fois...

PASQUIN, reculant

Hé! là.

ORGON

Cesse,
Nérine.

NÉRINE

Mais monsieur, apprenez sa bassesse
Et l'infâme projet que, tantôt, le vaurien...

ORGON

Oui, je sais, il m'a tout avoué.

NÉRINE

Tout?

ORGON

Sans rien
Omettre; il achevait lorsque tu t'es montrée.

NÉRINE, avec explosion

Quoi? monsieur, et la rage en vous n'est pas entrée?

Vous avez une fille, on vous la veut ravir ;
C'en serait fait, sans moi qui veille à vous servir,
Et c'est tout le transport qu'en vous la chose opère ?
Allez ! vous n'avez pas des entrailles de père...

ORGON

Baste ! ma fille est sauve et Clitandre est parti.
Soyons cléments.

NÉRINE

Monsieur, sachez qu'à ce parti
Je ne me range point, s'il vous plaît, ni madame,
Qui depuis ce tantôt n'éprouve plus dans l'âme
Aucun des sentiments qu'elle avait jusqu'ici
Témoignés en faveur de Clitandre.

ORGON, à part

Un souci
Me restait seulement et voilà qu'on l'enlève !
Ma fille...

(Haut :)

Dis-tu vrai, Nérine, ou si je rêve ?

NÉRINE, lui désignant Angélique

Demandez-lui plutôt.

PASQUIN, bas à Angélique

Hardi ! soutenez-la,
Madame.

ORGON, à Angélique

En vérité ? tu n'éprouves plus là
Cet amour malséant qui te faisait contraire
A mes sages desseins et te voulait distraire
Du respect qu'une fille instruite honnêtement
Doit toujours...

ANGÉLIQUE

Pardonnez à mon aveuglement,
Mon père ! Malgré vous je m'étais engagée,
Mais Clitandre aujourd'hui m'a trop fort outragée.

Quoi ! se flatter que j'eusse assez peu de pudeur
Pour descendre avec lui jusques au déshonneur,
Et d'un enlèvement accepter la folie !
Cette injure mortelle à jamais me délie,
Mon cœur que je reprends vous redevient soumis,
Et je n'aspire plus qu'à l'hymen de Damis.

ORGON, radieux

Ah ! béni soit le ciel ! Tu me combles de joie !
Viens, je veux ajouter une robe de soie
A ton trousseau... mais viens, ma fille, dans mes bras !

PASQUIN, continuant tout bas la conversation chuchotée avec Nérine

C'est bien chez ce notaire ?

NÉRINE, de même

Oui.

PASQUIN, de même

Tu m'y rejoindras.
Pars, rôde aux alentours ; empêche que Clitandre
Soudain n'arrive ici, car il nous ferait prendre...

NÉRINE, à Orgon

Rentrez souper, monsieur, je reviens...

ORGON

Où vas-tu ?

NÉRINE, confidentiellement à Orgon, en lui désignant Angélique comme à la dérobée

Chut ! c'est une surprise..
(A Pasquin, en s'en allant :)
Oh ! tu n'as rien perdu
Pour attendre...

PASQUIN, à part, avec admiration

Trésor !
(Haut, à Nérine qui disparaît :)
Allez-vous-en, ortie !

## SCÈNE VII

ORGON, PASQUIN, ANGÉLIQUE

PASQUIN, s'approchant d'Orgon

Ah! nous sommes en paix, la mégère est sortie,
Et je peux à présent...

ORGON

Encor toi? que veux-tu?

PASQUIN

Moi? monsieur. Je voudrais renaître à la vertu!

ORGON

A la vertu, toi? Non, l'envie est trop plaisante.

ANGÉLIQUE, riant

En effet!

ORGON, pouffant

Ah! ah! ah!

PASQUIN, très grave

Ma misère présente
Est cause que je songe enfin au repentir.
Oui, ma pensée unique est de me convertir;
Mais rebrousser chemin sur la pente du vice,
Monsieur, voilà le *hic!* quand on fut au service
D'un Clitandre.

ORGON

Et pourquoi?

PASQUIN

C'est un antécédent
Déplorable! J'ai peur qu'on m'en garde une dent

Chez force gens de bien, et que cela m'empêche
De me placer jamais chez eux.

ORGON

Oui, battre en brèche
L'estime où l'on te tient sera dur.

PASQUIN

Vous voyez.

ORGON

Mais qu'y puis-je ?

PASQUIN

Vous ? Ah ! monsieur, si vous vouliez !
Tenez, cette maison... il y loge notaire
Fort digne homme, tranquille, et vieux célibataire..
Or, il cherche un valet, m'a-t-on dit.

ORGON

Eh ! bien ?

PASQUIN

Sur
Un mot de vous qu'il doit connaître, je suis sûr
D'être agréé par lui.

ORGON

Mais qu'on lui vienne apprendre
Que de certain fripon qui se nommait Clitandre
Tu fus l'âme damnée, il aura beau sujet
De me remercier du cadeau.

PASQUIN, lamentablement

Mon projet
D'embrasser la vertu sera donc chimérique
Par votre faute, hélas ! et sous les coups de trique,
O navrant désespoir ! il me faudra toujours
Plier le dos...

(Se tournant vers Angélique :)

Venez, madame, à mon secours !
De chez vous la pitié n'est pas toute bannie !
Dans son cœur, à celui des tigres d'Hyrcanie
Pareil, vous ferez naître un plus doux sentiment...

ANGÉLIQUE

Mon père, jusqu'au bout serez-vous pas clément?

ORGON

Mais je me vais brouiller avec ce bon notaire,
Car il ne se peut pas qu'on lui fasse mystère
Du passé de Clitandre

(Montrant Pasquin :)

et du sien.

PASQUIN

Consentez,
Monsieur, vous n'aurez point regret de vos bontés!

ANGÉLIQUE

Mon père, consentez...

ORGON, embarrassé

Hé!

PASQUIN, chaleureusement

J'ose vous promettre
Qu'à l'avenir, servant chez un vertueux maître,
Je deviendrai parfait

ORGON, cédant

Allons, soit! j'y consens.

PASQUIN, avec les plus vives démontrations de joie

Ah! monsieur, souffrez...

ORGON, l'arrêtant

Non, réprime ces accents.

PASQUIN, sans rien entendre

Souffrez qu'à vos genoux ma gratitude entière...

ORGON, l'interrompant de nouveau et lui montrant des papiers

Non, non; tiens, prends ceci.

PASQUIN, achevant sa phrase et prenant les papiers qu'il sort de sa poche

... Se donne ample carrière!

ORGON

Ces papiers prouveront à notre homme de loi
Qu'en te les confiant je fais état de toi.

Va, c'est pour qu'il ajoute au contrat de ma fille
Les apports détaillés et titres de famille
Du futur.

PASQUIN

Ah ! monsieur... Êtes-vous pas content
De mettre en bonne voie un pécheur repentant ?

ORGON

Oui, mais j'en vais, morbleu ! trouver ma soupe froide.
Vite, à table; rentrons...

## SCENE VIII

### PASQUIN

PASQUIN, seul

Ouf ! l'affaire fut roide.
Mais, en somme, je tiens le vieux loup dans mes rets.
C'est même beaucoup mieux que je ne l'espérais ;
Voici qui va marcher ! Par Bacchus, dieu des treilles
Et du vin ! puisqu'Orgon dort sur ses deux oreilles,
(montrant : d'abord les papiers que lui a remis Orgon ; puis, la maison du notaire :)
Ayant là de quoi faire à l'autre gober tout,
Si je sais bien jouer mon rôle jusqu'au bout,
Clitandre, à la nuit close, aura son Angélique.
(faisant le geste de lancer un coup d'épée)
Eût-il même envoyé l'argument sans réplique
A ce Damis qui vient se poser en rival,
La machination qu'en mon front... génial
J'échafaude, sera mille fois préférable
A trois pouces de fer enfoncés en plein râble.
Car, supposons Damis grièvement blessé,
Ou mort... Clitandre est-il par là plus avancé ?
Non certes ! Donc, moi seul, à coup sûr, puis en faire
Un mari; cependant, si c'était au contraire
Clitandre qui fût mort ? Il devrait être ici,
Que diantre ! tarde-t-il ? Nérine .. ah ! les voici.

(*A suivre.*) JOSEPH GAYDA.

# CHRONIQUE

Le peintre qui fut chargé de remplacer Paul Baudry à sa mort, dans la part qui avait été réservée à ce dernier dans la décoration picturale du Panthéon, fut, on le sait, M. Lenepveu. Celui-ci a exécuté les épisodes de la vie de Jeanne d'Arc, que Baudry n'eut pas le temps de retracer aux murs du monument, bien que ce fût l'un de ses projets les plus caressés et qu'il s'y fût préparé de longue date par ses lectures et par des recherches archéologiques fort sérieuses.

Les compositions de M. Lenepveu ornent le côté du transept qui fait face aux peintures de Cabanel, représentant la vie de saint Louis. Elles comprennent quatre épisodes : la vocation à Domrémy, la lutte à Orléans, le triomphe à Reims et le martyre à Rouen. Les entre-colonnements forment la division naturelle des sujets.

Le premier représente la plaine de Vaucouleurs. Jeanne est encore la fille des champs, « simple, bonne et douce », comme l'appelle son amie Mengette. Elle porte encore le sarrau de bure et le havresac des bergères. A ses pieds paissent quelques moutons ; derrière elle, à la porte d'une chaumière, une femme tond la laine d'une brebis. Jeanne tient à la main sa quenouille et file à l'ombre de l'arbre des fées. Tout à coup, ses doigts

laissent échapper le fuseau. Une voix résonne à son oreille. Voici, visibles pour elle seule, les apparitions qui chaque jour viennent la troubler. Dans les branches de l'arbre sacré se tiennent sainte Catherine et sainte Marguerite, tandis que l'archange saint Michel, le front ceint de rayons d'or, présente à Jeanne la poignée de l'épée nue.

La seconde composition nous mène devant Orléans. Malgré toutes les difficultés d'une telle entreprise, l'incrédulité de ses parents, les sarcasmes de Baudricourt, les hésitations du roi même, Jeanne est parvenue à se faire donner le commandement des troupes françaises. Elle les a amenées devant Orléans, qu'occupe Bedford, et les conduit à l'attaque des Portereaux, qui commandent l'entrée de la ville. La Pucelle, vêtue d'une armure, tenant d'une main sa bannière, tend de l'autre son épée vers la ville. Ses guerriers, portant la croix blanche sur la poitrine, se précipitent à l'attaque des portes. Ils appliquent des échelles le long des murs et baissent les pont-levis, malgré les Anglais qui, du haut des créneaux, les couvrent de traits et de pierres.

La cathédrale de Reims est représentée dans la troisième composition. Les marches de l'autel sont recouvertes d'un drapeau blanc semé de fleurs de lis d'or. Sur un coussin, vêtu du manteau bleu fleurdelisé et doublé d'hermine blanche, à genoux et les mains jointes, le roi de Bourges va être sacré roi de France. L'archevêque de Reims, Regnault de Chartres, entouré des évêques de Laon et de Châlons, lui pose la couronne sur la tête. A sa droite est Jeanne d'Arc, une longue draperie recouvrant son armure, l'épée et la bannière à la main. Sous les rayons polychromes qui descendent des vitraux, la basilique apparaît pleine de l'armée des Français, vêtus de cuirasses et portant leurs lances. C'est pour Jeanne la glorification.

La quatrième composition représente le martyre. Vêtue d'une longue robe blanche, attachée par des cordes à un poteau auquel est clouée la sentence, Jeanne est montée sur le bûcher élevé au milieu de la place du Vieux-Marché, à Rouen. Des Anglais apportent des fagots; le bourreau, vêtu de rouge, se penche pour ramasser la torche enflammée; une dernière fois, Jeanne embrasse la croix que lui tend frère Isambard. L'armée anglaise entoure le bûcher à quelques pas duquel l'huissier, Jean Nassieu, lit la sentence. Au fond de la scène, sur une estrade, se tiennent le comte de Warwick, le cardinal de Winchester et Cauchon, l'évêque de Beauvais. Au-dessus de la tête de Jeanne, près du clocher de la cathédrale, plane, entourée de rayons, la colombe symbolique.

Cette œuvre considérable a été traitée par M. Lenepveu avec toute la science de composition et tout le talent dont il a donné déjà maintes preuves dans ses grandes pages décoratives, telles que le plafond de l'Opéra; le style en est magistral, l'accent vraiment héroïque.

On annonce que, dans peu de jours, M. Joseph Blanc aura terminé

et découvrira au public ses peintures qui ont pour sujet l'histoire de Clovis.

---

L'Académie des Beaux-Arts a rendu son jugement dans le concours du prix Troyon. Le sujet à traiter était le *Printemps*. Trente-neuf concurrents y avaient pris part. Le premier prix a été décerné à M. Albert Rigolot, élève de M. Pelouse; une première mention honorable à M. Jean Pape; une deuxième mention à M. Achille Varin. On nous raconte qu'un concurrent, mal informé, au lieu d'un tableau, avait envoyé un mémoire.

Un décret autorise l'acceptation d'un certain nombre de legs faits par M. Haumont. Parmi ces libéralités, il en est une dont le montant est de 20,000 francs, et qui est instituée en faveur de l'Académie des Beaux-Arts, pour fondation de prix.

---

Il semble qu'un véritable courant d'émulation se soit produit depuis quelque temps parmi les riches collectionneurs, qui les pousse aux plus magnifiques libéralités en faveur du musée du Louvre. C'est ainsi qu'on annonce que Mme veuve Pommery, de Reims, a acquis de M. Ferdinand Bischoffsheim le tableau de Millet, les *Glaneuses*, dans le dessein de l'offrir à l'État par testament. Voici, du reste, la lettre par laquelle Mme Pommery informe le directeur des Beaux-Arts de son intention :

« Monsieur,

« J'ai l'honneur de vous informer que, n'ayant pu acquérir l'*Angelus* de Millet, pour l'offrir au Louvre, je viens, dans les mêmes intentions, d'acheter les *Glaneuses*.

« J'ai déjà adressé une promesse formelle dans ce sens à M. Bischoffsheim, et je vais régulariser ce don dans mon testament.

« Agréez, etc.

« Veuve Pommery. »

A la vente Secrétan la généreuse donatrice avait poussé l'*Angelus* jusqu'à 300,000 francs. C'est pour une somme égale qu'elle a obtenu la cession des *Glaneuses*, de M. Bischoffsheim. Ce dernier ne s'est dessaisi de son tableau que devant le désir formel de Mme Pommery de le léguer au Louvre. Il avait, du reste, repoussé des offres bien supérieures qui lui avaient été faites, paraît-il, par une agence américaine. Les *Glaneuses* furent envoyées par Millet au Salon de 1857; pendant cette même année, elles ont été gravées dans *L'Artiste*, par Masson.

D'autre part, on raconte que Mme veuve Maurice Cottier, suivant en cela l'exemple de son mari, a légué au Louvre son admirable collection de tableaux modernes qui comprend, entre autres chefs-d'œuvre, la *Bataille des Cimbres*, l'œuvre la plus importante de Decamps; les *Murs de Rome* et l'*Anier*, du même maître; une œuvre remarquable de Troyon, *Pâturage de la Touraine près Château-Lavallière; Polichinelle*, par Meissonier; trois œuvres de tout premier ordre par Eugène Delacroix : *Jeune tigre jouant avec sa mère*, *Hamlet et les deux fossoyeurs*, du Salon de 1839, et la *Mort de Valentin*, du Salon de 1848; le *Soir*, par Corot; le *Roi de Thulé*, par Ary Scheffer, etc.

Enfin on parle d'une autre œuvre de Millet, les *Meules*, qui figure actuellement à l'exposition centennale du Champ-de-Mars, et serait prochainement offerte au Louvre par Mme Sanson-Davillier à qui elle appartient. C'est Mme Sanson-Davillier qui a déjà fait don au Louvre d'un autre tableau de Millet, fort remarquable, le *Printemps*. Les *Meules* et le *Printemps* avaient appartenu à M. Hartmann et ils avaient figuré à la vente faite à l'hôtel Drouot le 7 mai 1881. Le Louvre avait acheté à cette vente, au prix de 129,000 francs, le *Marais dans les landes*, par Théodore Rousseau, et Mme Sanson-Davillier, qui est la fille de M. Hartmann, avait acquis les deux tableaux de Millet avec l'intention de les offrir à l'État.

---

Dans une exposition particulière que faisait récemment de quelques-unes de ses œuvres le sculpteur Aug. Rodin, on remarquait, comme l'une des pièces les plus importantes, une statue en plâtre du peintre Bastien-Lepage. Le peintre, mort si prématurément, était représenté en pleins champs, la palette à la main, dans l'attitude de l'étude, cherchant à saisir un ton du paysage, à noter une valeur ou un effet de lumière fugitif : l'expression était fortement rendue par le mouvement de tout le corps et par cet accent excessif, comme exaspéré, de la vie qui caractérise la manière de M. Rodin. C'est cette statue, coulée en bronze, qui vient d'être inaugurée à Damvillers, lieu de naissance de Bastien-Lepage.

M. Larroumet, délégué par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts pour représenter le gouvernement à cette cérémonie, a marqué, en termes d'une exactitude synthétique, dans une excellente allocution, ce qu'avait été le talent de Bastien-Lepage, sous quelle généreuse influence, due à l'étude attentive de la nature, il s'était développé. « Peu à peu, dit l'orateur, s'éveillait en lui le don suprême qui fait les artistes, c'est-à-dire la puissance de créer par l'imitation. »

Après avoir rappelé que chaque œuvre nouvelle du jeune maître fut comme une révélation et de quelle impression profonde chacune d'elles a

laissé la trace parmi ceux de sa génération, M. Larroumet a ajouté : « Au moment où, d'ordinaire, les meilleurs n'ont encore qu'indiqué leur originalité et où l'âge mûr commence seulement à tenir les promesses de la jeunesse, Jules Bastien-Lepage mourait, laissait des chefs-d'œuvre, dégageant une formule des indécisions ou des exagérations qui la compromettaient, indiquant à la peinture une voie nouvelle, où ses jeunes héritiers marchent d'un pas sûr. Consolons-nous donc, Messieurs, par ce que sa vie nous a laissé, de ce que sa mort nous a pris, et marquons sa place entre les jeunes maîtres fauchés en pleine fleur, près de Géricault et de Henri Regnault. Si l'agonie douloureuse et lente que la mort lui imposa dut exciter en lui des révoltes légitimes, du moins sa courte existence ne laisse-t-elle place à aucun regret : il a aimé la nature et la vérité, elles l'ont récompensé de cet amour par des chefs-d'œuvre : il a aimé les siens et personne ne reçut plus d'affection en échange de la sienne; il a inspiré des amitiés éclairées et fidèles; il a pratiqué son art sans aucun sacrifice à la mode qui passe ou au gain qui abaisse; il n'y a eu place dans son esprit et dans son cœur que pour de généreuses pensées. »

En terminant, M. Larroumet a eu quelques paroles élogieuses pour le sculpteur Rodin, « un grand artiste, a-t-il dit, qui s'est acquitté de cette tâche avec un dédain de la convention, un souci de la vérité, un sens de la vie que Bastien-Lepage eût aimés; le confrère vivant a traité le confrère mort avec la sympathie profonde qui unit les natures semblables. »

---

Nous avons rapporté, le mois dernier, comment un tableau parfaitement authentique de Meissonier avait été vendu une centaine de francs à peine à l'hôtel Drouot, par un commissaire-priseur qui en ignorait la valeur. *Le Temps*, à qui nous avions emprunté le récit de l'aventure, nous apprend que ce petit tableau a été revendu 18,000 francs. Il ajoute que deux autres tableaux figuraient dans la même adjudication et qu'ils ont été vendus à peu près dans les mêmes conditions. « Le premier, dit ce journal, était un fort beau tableau, mesurant 70 centimètres en hauteur et représentant une jeune femme. Ce tableau était signé en haut d'un monogramme également fort connu, un A et un S entrelacés. Sans garantie d'attribution il a été vendu 200 fr. M. Alfred Stevens, à qui on l'a montré, nous a déclaré que ce tableau était bien de lui. Le second était une œuvre plus importante encore, c'était une toile ayant figuré au Salon et mesurant 1 m. 50 en largeur; il était signé en toutes lettres L.-Eug. Lambert, le peintre de chats dont les œuvres sont fort appréciées. Ce tableau a été vendu 300 fr. environ. »

---

# LES LIVRES

*La conversion de Mme de Warens*, par Albert Metzger; Chambéry, Perrin; — *Les pensées de Mme de Warens*, par le même. avec un portrait inédit d'après Largillière; Lyon, Henri Georg.

Tous les écrivains qui se sont occupés de Mme de Warens, ne l'ont vue qu'à travers les pages des *Confessions*, dans cette apothéose de grâce et de charme, où les élans de la sensibilité et de la passion de Jean-Jacques ne cessent, en dépit de tout, de l'exalter. Ils l'ont tous jugée avec la même indulgence attendrie. Ce n'est guère qu'en Savoie que divers érudits, poussés par le désir d'éclairer au jour des documents originaux quelques points de cette existence tourmentée, ont publié certaines pièces inédites, qui sont du plus curieux intérêt pour la biographie de Mme de Warens. Après eux, un de leurs compatriotes, M. Albert Metzger, s'est évertué à compléter par des documents nouveaux, tirés des archives de la Savoie, et par des lettres inédites, les documents déjà produits. De ce précieux ensemble, il eût pu tirer de solides éléments pour écrire une biographie authentique de Mme de Warens : il a préféré mettre sous les yeux de ses lecteurs les pièces elles-mêmes, s'abstenant de toute discussion et de toute appréciation personnelles, et laissant à chacun le soin de se composer un jugement. De là l'origine des deux ouvrages dont on a lu ci-dessus les titres.

Dans le premier, relatif à la conversion de Mme de Warens au catholicisme, il se rencontre des détails bien intéressants sur le prosélytisme toujours militant qui s'exerçait en ce pays où les deux religions avaient à peu près une égale influence. Mgr de Rossillon de Bernex, évêque de

Genève, avait eu l'honneur de cette conversion. C'était pour lui un grand mérite, aux yeux de tous, d'avoir conquis au catholicisme une personne de qualité. Le roi Victor-Amédée, qui pensionna Mme de Warens dès le jour de son abjuration, en félicita l'évêque. Ce dernier, lui-même, par son testament, institua en faveur de la convertie une rente viagère de cent cinquante livres. Il fit mieux encore pour elle : il opéra un miracle à Annecy, pendant un incendie qui dévorait la maison contiguë à celle qu'habitait la néophyte. Au moment où un vent violent projetant les flammes sur l'appartement habité par Mme de Warens, allait l'embraser, Mgr de Bernex, accouru à la nouvelle du sinistre, rejoint Mme de Warens qui, dans le jardin voisin, allait assister, impuissante, à la ruine de sa maison, tombe à genoux avec elle, et se met à prier avec ferveur. Le vent change tout à coup et repousse les flammes qui laissent intacte la maison.

Rousseau, qui y assistait, a raconté le fait dans les *Confessions*. Quelque temps après la mort de l'évêque, on songea à sa béatification, et on demanda à Jean-Jacques de rédiger un mémoire où fût relaté le miracle en question, ce qu'il fit. Voici ce qu'il rapporte à ce sujet dans les *Confessions :* « A la prière du P. Boudet, dit-il, je joignis à ces pièces (destinées à la béatification de Mgr de Bernex) une attestation du fait que je viens de rapporter, en quoi je fis bien : mais en quoi je fis mal, ce fut de donner ce fait pour un miracle. J'avais vu l'évêque en prière, et durant sa prière j'avais vu le vent changer et même très à propos ; voilà ce que je pouvais dire et certifier : mais qu'une de ces deux choses fût la cause de l'autre, voilà ce que je ne devais pas attester, parce que je ne pouvais le savoir. Cependant, autant que je puis me rappeler mes idées, alors sincèrement catholique, j'étais de bonne foi. L'amour du merveilleux, si naturel au cœur humain, ma vénération pour ce vertueux prélat, l'orgueil secret d'avoir peut-être contribué moi-même au miracle, aidèrent à me séduire; et ce qu'il y a de sûr est que, si ce miracle eût été l'effet des plus ardentes prières, j'aurais bien pu m'en attribuer ma part. Plus de trente ans après, lorsque j'eus publié les *Lettres de la montagne*, M. Fréron déterra ce certificat, je ne sais comment, et en fit usage dans ses feuilles. Il faut avouer que la découverte était heureuse, et l'à-propos me parut à moi-même très plaisant. »

Un des documents les plus curieux du livre est sans contredit une longue lettre que M. de Warens écrivit à son beau-frère sur la fuite de sa femme et le véritable motif de sa conversion.

Le second ouvrage contient les *Pensées* de Mme de Warens, production absolument apocryphe comme le reconnaît M. Metzger, aussi bien que les *Mémoires* qui parurent sous son nom ; le bail de la location des Charmettes et diverses pièces relatives à ce domaine; plusieurs autres ayant trait à ses relations avec le peu désintéressé Wintzenried; enfin une note sur un portrait inédit de Mme de Warens par Largillière.

L'Artiste

Madame de Warens

d'après Largillière

Ce portrait se trouve à Boston, où notre collaborateur M. Durand-Gréville, pendant un récent voyage qu'il a fait aux États-Unis, a pu l'examiner. Dans ses notes de voyage qu'il a communiquées à l'auteur, il apprécie ainsi cette toile : « L'exécution de cette peinture est délicate, avec des ombres légères et transparentes. L'œuvre est remarquable et peut passer pour un Largillière de la bonne époque. Le nom de Largillière était écrit par une main inconnue sur le dos de la toile de ce tableau avant qu'il fut marouflé. Ce portrait ressemble beaucoup, pour le visage, à celui de Lausanne, mais il semble être un peu moins près du modèle, un peu flatté, la taille amincie. Cependant la différence essentielle provient de ce que le portrait de Boston a dû être fait une bonne dizaine d'années avant l'autre si on en juge par l'âge probable du modèle représenté dans les deux tableaux. » M. Metzger cite encore, du même critique dont les lecteurs de *L'Artiste* ont eu l'occasion d'apprécier la compétence en ces matières, ces lignes extraites d'une lettre : « Ce portrait est remarquablement conservé et, comme valeur d'art, peut rivaliser avec les bons Largillière. J'attache toujours, dans les questions d'authenticité, une assez grande importance à la valeur purement artistique de l'ouvrage examiné, car un habile imitateur peut s'assimiler, jusqu'à un certain point, la facture du peintre, mais il ne peut l'égaler au point de vue artistique, à moins d'être aussi fort que lui, auquel cas il ne s'amuserait pas à faire des pastiches. » C'est le portrait dont une reproduction accompagne ces pages.

Celui du musée de Lausanne est aussi attribué à Largillière. Un voyage que Mme de Warens fit à Paris en 1730, rend fort vraisemblables ces attributions, car il est permis de supposer qu'elle ait alors posé devant Largillière. Cette année-là, elle avait atteint la trentaine, ce qui semble bien l'âge de la femme représentée par le portrait qui figure ici.

L'inédit, on le voit, a une large part dans ces deux ouvrages qui ont le rare mérite de faire la lumière sur la vie de la femme que Rousseau a le plus aimée et dont l'influence fut, en un temps, si décisive sur son existence, au temps où il atteste si ardemment qu'il fut le plus heureux.

---

*Sigilla*, poésies par le comte Abel de Montferrier; Paris, Ollendorf.

Ce livre de poésies se divise en trois parties : le *Sentier*, *Sigilla* et *Petits drames et tableaux*.

Entrons dans le *Sentier*, qui contient plus spécialement les pièces intimes, bien que l'auteur ait pris soin de nous faire entendre, dès la première page, que ce n'est pas de lui-même qu'il va être question :

Sache-le donc, en bonne foi,
Ces rondeaux, ces sonnets, ces stances
Ne parlent pas de mon vrai moi :
Ce sont de fausses confidences.

Ne voulant pas de ta pitié,
Ayant tous droits à ton estime,
Passant, que dirait l'amitié
Si je te traitais en intime ?

Félicitons le poète de la réserve un peu hautaine qu'il exprime là et d'avoir osé dire au lecteur et ce qu'il pouvait lui offrir, et ce qu'il attend de lui en retour. Mais, cela dit, reconnaissons qu'il s'est peut-être abusé lui-même et que ses « fausses confidences » paraissent, en plus d'un endroit, entachées de sincérité. Témoin le *Pays bleu*, *Harmonie* et bien d'autres pièces où il se révèle vrai poète, quelque soin qu'il prenne pour ne pas se laisser surprendre en flagrant délit d'émotion.

La seconde partie, *Sigilla*, s'ouvre sur une pièce charmante, le mauvais poète, trop longue pour que nous la transcrivions ici. Détachons au moins ces jolies strophes, d'un sentiment si pur et d'une forme si achevée :

L'INCONSOLÉE

Tu l'aimes, dans les jours d'automne gris et doux,
Ce muet désespoir au front de la Nature,
Qui s'endort sans soupir et sans révolte endure
L'inévitable mort de ses feuillages roux.

Le ciel a des douceurs dont la tristesse navre;
Entre deux nuaisons, un rayon languissant
Attache au flanc des monts son éclat pâlissant,
Comme un dernier sourire aux lèvres d'un cadavre.

Là-bas, sous l'horizon qu'une flamme ensanglante,
Au fond des cieux muets l'Astre vient d'expirer...
La brise dans les bois rythme son ode lente,
L'air en est si plaintif que tu te sens pleurer.

Car tu vois dans la mort de tant de choses fortes
L'augure désolant des prochains avenirs,
Et comme les sentiers jonchés de feuilles mortes
Les chemins de ton cœur sont pleins de souvenirs.

Les *Petits drames et tableaux*, qui viennent après, sont peut-être ce qu'il faudrait le plus louer dans le volume. Nous ne pouvons qu'y renvoyer le lecteur, en lui recommandant surtout le *Bilboquet*, un petit chef-d'œuvre de composition et de mise en scène, où l'on sent aisément la main d'un homme de théâtre; car M. de Montferrier est aussi un homme de théâtre, et l'on s'en apercevra bien le jour où il voudra tirer de ses cartons quelques-unes des pièces qu'il y entasse trop modestement.

Tel est ce livre, qui est le début du poète, et un beau début, comme on voit. Ajoutons qu'il est orné de quelques dessins qui ont le double mérite d'être joliment exécutés et d'avoir pour auteur M. de Montferrier lui-même. — V. P.

---

*Le Directeur-Gerant :* JEAN ALBOIZE.

LE MANS — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER

# NOTICE

## SUR LA VIE ET LES OUVRAGES

DE

# M. CABANEL

LUE A L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS, DANS LA SÉANCE PUBLIQUE ANNUELLE DU 19 OCTOBRE 1889

---

Messieurs,

Après les maîtres hautement novateurs, l'école française de peinture au XIXe siècle aura vu se produire d'autres artistes, maîtres eux aussi à leur manière, dont l'originalité consiste surtout dans une singulière souplesse intellectuelle et, au point de vue de la pratique, dans l'harmonie et le juste équilibre des moyens d'expression employés. Ces artistes-là semblent avoir pris à tâche de résumer les progrès accomplis en sens contraire dans la première moitié du siècle et de réconcilier des doctrines ennemies en apparence, à force d'impartialité personnelle, de science prudente et de tact. Leur habileté sans faste, mais non certes sans solidité, leurs talents plutôt persuasifs qu'impérieux, contrastent avec ce que les œuvres de leurs prédécesseurs immédiats peuvent avoir de trop absolu aux yeux des uns, d'incomplet ou d'agressif aux

yeux des autres. Grâce à eux les divergences de principes s'effacent où s'atténuent ; les limites qui séparent le domaine de la forme pure du champ de la fantaisie pittoresque cessent d'apparaître aussi rigoureusement tracées ; en un mot, tel d'entre nous dont les regards s'effrayaient de l'intraitable sévérité du style dans les tableaux d'Ingres ou des hardiesses du coloris dans ceux de Delacroix, se laisse sans difficulté séduire par la précision du dessin comme par le charme de l'effet, là où de pareils mérites ne se montrent pas isolés.

M. Cabanel occupe assurément une des premières places parmi ces représentants de l'esprit de mesure ou, si l'on veut, d'éclectisme dans l'art. Coloriste aussi délicat que dessinateur habile, il déconcerte l'opinion commune qui entend, bon gré mal gré, diviser tous les peintres en deux classes et n'admettre que deux traditions : d'une part, celle qu'ont fondée avec l'éclat que l'on sait les écoles vénitienne et flamande, de l'autre celle qui procède des grands exemples donnés à Florence et à Rome. Artiste bien français en ce sens que chez lui l'imagination est à la fois excitée et disciplinée par la raison, la verve conseillée et comme surveillée par le goût, M. Cabanel a su, dans l'exécution des tâches les plus variées, faire preuve d'une sagacité invariable et s'assouplir avec la même bonne grâce aux exigences de chaque sujet.

Il y a d'ailleurs dans les ouvrages du confrère que nous avons perdu quelque chose de plus remarquable encore que cette faculté de tout comprendre et de tout exprimer, de plus distinctif que cette intelligence de l'art sous toutes ses formes : c'est l'empreinte d'un sentiment inné de l'élégance, soit dans la combinaison des lignes et dans la physionomie des figures, soit dans l'association des tons choisis pour les accessoires. Talent d'essence aristocratique s'il en fut, naturellement porté à l'amour des idées et des choses d'élite, M. Cabanel, en toute occasion, a eu la préoccupation de l'exquis.

J'ai insisté tout d'abord sur les caractères de ce talent, parce que les œuvres qui nous en racontent l'histoire résument aussi l'histoire entière de la vie de l'homme auquel on les doit. Rien de moins accidenté, de moins romanesque, de plus uniforme dans sa dignité studieuse, que cette existence remplie depuis les premiers jours jusqu'à la fin par le travail et, d'un bout à l'autre également, favorisée par le succès. Les débuts mêmes en avaient été relativement faciles. Con-

trairement à ce qui s'est passé si souvent pour des commençants destinés à devenir des artistes célèbres, Alexandre Cabanel n'eut à subir ni résistances à sa vocation sous le toit domestique, ni, une fois à Paris, ces dures épreuves que l'isolement et la pauvreté imposaient vers la même époque à d'autres de vos futurs confrères, à Perraud par exemple et à Baudry. A Montpellier, où il était né le 28 septembre 1823, fils d'un modeste fabricant de meubles, il put, tout enfant, se livrer, sans empêchement d'aucune sorte, aux études de son choix et développer, en suivant les cours de l'École des Beaux-Arts, des facultés qui d'ailleurs se manifestaient avec plus d'évidence de jour en jour. Son propre portrait qu'il peignit à l'âge de treize ans, et que l'on conserve aujourd'hui dans sa famille, atteste la rare précocité d'un talent bien apprécié au surplus par ceux qui avaient pu en voir les premiers témoignages : si bien que, malgré son extrême jeunesse, on voulut à un certain moment faire de l'apprenti artiste un professeur. On s'avisa de lui confier la direction de la classe de dessin au séminaire de Saint-Pons, puis, à l'École même des Beaux-Arts de Montpellier, l'office de répétiteur dans la classe élémentaire qu'il venait à peine de quitter. Cabanel ne se laissa pas détourner de ses projets pour l'avenir par l'estime où on le tenait dans le présent. « Si l'on me donne des élèves, dit-il, c'est apparemment pour que je leur enseigne ce que je sais ; mais qui m'enseignera, à moi, ce que je ne sais pas ? » Et afin d'acquérir ces connaissances qui lui manquaient encore, il continua de travailler pour son propre compte avec une telle ardeur que, au bout de deux ans, un prix, remporté de haute lutte dans un concours public, lui fournissait les moyens d'aller à Paris se préparer aux entreprises décisives et poursuivre son éducation de peintre dans le milieu le plus propre à la compléter.

Cependant, si justement fière qu'elle fût des preuves déjà faites et de la récompense obtenue, la famille du petit lauréat, sa mère surtout, veuve dès cette époque et par conséquent principalement responsable, n'envisageait qu'avec terreur la perspective d'un éloignement au moins hasardeux. Comment se résoudre à laisser un enfant de quinze ans s'aventurer à Paris, sans autre protecteur que lui-même, sans autre sauvegarde que son ingénue bonne volonté ? Heureusement pour Cabanel, le second de ses frères, son aîné de neuf ans, prit le parti de l'accompagner, entourant déjà d'une sollicitude quasi-

paternelle, cette jeune vie dont il devait ensuite rester l'affectueux conseiller, et pendant les quinze dernières années, comme il l'avait été au temps de l'adolescence, le compagnon de tous les moments. Hélas! cette vie choyée par lui avec un dévouement sans trève, il devait un jour la voir s'éteindre! — Mais revenons à l'époque où pour les deux frères l'avenir semblait n'avoir point de menaces, où, pour le plus jeune du moins, tout était sourire et promesse, depuis les espérances qu'autorisaient les progrès accomplis par lui dans l'atelier de son nouveau maître, M. Picot, jusqu'aux succès obtenus à notre École des Beaux-Arts et dont le grand prix de Rome allait être bientôt l'éclatante consécration.

Ce n'était pas toutefois que par moments certaines difficultés matérielles ne vinssent à se présenter dans le cours de ses années d'étude. La pension que la ville de Montpellier avait allouée à Cabanel ne suffisait pas toujours pour subvenir aux nécessités de l'heure présente : il fallait bien alors demander un surcroît de ressources à quelques menus travaux acceptés au hasard des rencontres et sans marchander sur le prix. Dix ou douze ans auparavant, et à peu près au même âge, Hippolyte Flandrin s'était trouvé tout heureux d'inspirer assez de confiance à un gendarme pour que celui-ci consentît à le laisser peindre son portrait de grandeur naturelle en échange d'une rémunération de trente francs, augmentée, il est vrai, l'œuvre une fois achevée, d'une gratification de cinq francs, en témoignage de la satisfaction du modèle : la munificence des clients que Cabanel, à son tour, réussissait à se procurer, ne dépassait guère ces modestes limites, sauf le jour pourtant où un tableau entrepris à ses propres risques et exposé au Salon de 1844, *Jésus au jardin des Oliviers*, lui valut le gain inespéré d'une somme de cinq cents francs (1).

Le moment était proche d'ailleurs où une récompense bien autrement conforme aux ambitions du jeune artiste allait l'exonérer de ces préoccupations et le mettre désormais à l'abri de ces éventualités. Dès l'année suivante, Cabanel remportait le grand prix de Rome, à un âge où d'ordinaire il est permis à peine d'y aspirer puisque, depuis la fondation de l'Institut de France, c'est-à-dire dans le cours de près

(1) Ce tableau, peint par Cabanel à vingt ans, se voit aujourd'hui dans l'église de Saint-Roch, à Montpellier.

d'un siècle, deux peintres seulement l'ont obtenu avant vingt ans, et quatorze, parmi lesquels Ingres et Baudry, entre vingt et vingt-trois ans. Cabanel a été un de ces rares privilégiés. Pour surcroît de bonne fortune, ce fut à une mesure tout inusitée, à une sorte de dérogation aux règlements, motivée par la valeur exceptionnelle de son œuvre, qu'il dut en 1845 de recevoir le titre de premier grand prix, en même temps que ce titre était conféré à un autre.

Le jour du jugement, en effet, les suffrages de l'Académie s'étaient portés d'abord sur le tableau d'un des concurrents de Cabanel, Léon Bénouville, le futur auteur de cette touchante composition, *la Mort de saint François d'Assise*, aujourd'hui au Musée du Louvre. La décision une fois prise, il n'avait plus été possible de récompenser que d'un second prix le tableau de Cabanel. De là, aux termes d'une déclaration rendue publique, le regret exprimé par l'Académie « de n'avoir point à sa disposition un deuxième premier grand prix pour le lui accorder », les deux ouvrages, inégalement récompensés en fait, «se distinguant, ajoutait-elle, par des qualités qu'il est rare de rencontrer au même degré dans les concours annuels ». L'Académie toutefois ne voulut pas s'en tenir à l'expression stérile de ce regret. Cette année-là même, le premier grand prix de composition musicale n'avait pu être décerné : elle demanda au ministre et elle obtint de lui l'autorisation d'attribuer à la section de peinture le prix tombé pour ainsi dire en déshérence. Grâce à cette substitution d'un peintre à la place laissée vacante par un musicien, l'Académie de France à Rome eut son nombre accoutumé de pensionnaires, et l'émule de Léon Bénouville les mêmes droits et le même sort que son vainqueur d'un moment.

Les années de séjour à la villa Médicis furent pour Cabanel ce qu'elles sont et ce qu'elles seront toujours pour ceux qui, admis à vivre dans ce salutaire milieu, se livrent de bonne foi aux influences qu'il lui appartient d'exercer ; elles furent pour lui une période de recueillement et d'efforts. Autant qu'aucun des pensionnaires qui l'avaient précédé ou qui se trouvaient en même temps que lui à Rome, et beaucoup mieux assurément que quelques-uns de ses plus récents successeurs, Cabanel sut mettre à profit ces années de l'emploi desquelles dépend le plus souvent pour un artiste le reste de sa carrière. Les lettres qu'il adressait alors à sa famille, aussi bien que

ses tableaux d'*envoi*, — et chacun de ceux-ci attestait un progrès, — montrent assez avec quel ferme sentiment de tous ses devoirs, avec quelle intelligence des vrais intérêts de son talent, il travaillait à s'élever de plus en plus au-dessus des ambitions vulgaires ou, dans certains moments périlleux, à se raidir contre le découragement. « Je me suis imposé, écrivait-il un jour à son frère, une grande tâche, une tâche bien difficile, bien redoutable, puisque je cherche à figurer l'image du maître éternel du ciel et de la terre, à représenter Dieu enfin et, à côté de lui, une de ses plus sublimes créatures, divinisée en quelque sorte par son contact... Cela doit te donner une idée du genre de mes préoccupations et te faire penser combien elles m'absorbent. Ce terrible travail avance pourtant, mais ce n'est pas sans de cruels déboires. C'est la loi, je le sais, dans la voie où mes instincts m'ont entraîné et qui est sans doute dans les arts la plus belle de toutes; mais il faut se rendre assez fort et l'aimer passionnément pour supporter tous les mécomptes qu'on y rencontre... »

Le tableau dont l'exécution faisait ainsi passer Cabanel par des alternatives d'enthousiasme et d'anxiété qu'explique de reste l'incomparable majesté du sujet, était cette *Mort de Moïse*, aujourd'hui au musée de Washington; tableau qui devait constituer son envoi de dernière année et sur lequel il comptait à bon droit pour se mettre, dès son retour en France, en sérieux crédit auprès du public. Néanmoins, avant d'aller à Paris assister à l'exposition de son œuvre, il s'arrêta à Montpellier où, son voyage une fois payé, il rapportait pour toute fortune personnelle une somme de trente-six francs. Il avait, on le voit, grand besoin de s'approvisionner un peu mieux. Aussi profita-t-il de son séjour momentané dans sa ville natale pour se procurer, au moyen de quelques portraits, les ressources qui devaient lui permettre de continuer sa route et de s'installer à Paris; mais le principal pour lui n'était pas là. Le désir qu'il avait voulu avant tout satisfaire, c'était celui de se retrouver au milieu des siens pour se dédommager auprès d'eux de sa longue absence et pour les aider à se résigner au vide que la mort venait de faire au foyer commun. L'aîné des frères et des sœurs de Cabanel, homme bon et dévoué, qui tenait dans la famille la place du père dès longtemps disparu, avait succombé pendant que le jeune artiste était encore à Rome, et la douleur de celui-ci, à la nouvelle de cette perte, s'était traduite dans des

termes dignes d'être recueillis parce que, en même temps que la chaleur de son affection fraternelle, ils révèlent sans équivoque les plus secrets instincts de son cœur. « O misère ! écrivait-il à cette époque, il était donc dit qu'en embrassant, il y a quatre ans, mon pauvre frère, je l'embrassais pour la dernière fois!..... Vois-tu, cher ami, le plus terrible dans la mort c'est d'être appelé à comparaître devant Dieu sans avoir rempli ici-bas la mission imposée par lui. Notre bien-aimé frère a noblement rempli la sienne..... Les souvenirs sacrés qu'il nous laisse seront pour nous un appel permanent au devoir. »

Le vœu que formait alors Cabanel de se rendre un jour utile aux enfants de son frère et aux membres de sa famille a été, vous le savez, Messieurs, pleinement exaucé; mais sait-on aussi bien, les amis même les plus anciens de Cabanel savent-ils que longtemps avant d'exercer cette influence bienfaisante, il faillit presque renoncer à l'espoir et aux moyens de l'acquérir, et qu'à un certain moment, unique certes dans sa vie entière, il se sentit, lui si courageux d'ordinaire, si accoutumé à envisager son devoir en face, tenté de fléchir et de se dérober?

Ce fut à l'occasion de cette *Mort de Moïse* dont je parlais tout à l'heure que l'incident se produisit. Rentré dans Paris, Cabanel avait hâte de revoir son œuvre exposée depuis la veille à l'École des Beaux-Arts. Il venait de sortir de chez lui lorsque ses yeux tombent sur un journal où il aperçoit tout d'abord son nom : « J'eus la curiosité, écrivait-il quelques jours plus tard, de lire cet article où l'on s'occupait de moi; jamais effondrement pareil à ce qui s'ensuivit. Ce tableau où j'avais mis toute mon âme, un journaliste en se jouant le couvrait de boue; ce qui avait été pour moi une source d'espérance et de bonheur devenait maintenant un supplice. Je sentis mon âme bouillonner et, malgré cela, je me décide à aller à l'École. Je traverse le pont des Arts. Oh ! dans ce trajet, j'ai souffert tout ce qu'un cœur peut souffrir. Il me semblait que l'eau m'attirait. Vraiment sans le souvenir de ma mère et de vous tous, c'en était fait de moi!... »

Répondre par le suicide aux attaques plus ou moins injurieuses d'un feuilleton, c'eût été sans doute s'exagérer singulièrement la portée de l'offense et se venger plus que de raison de l'agresseur. Cabanel prit le bon parti en continuant son chemin jusqu'à l'École, où les éloges qu'il reçut en face de son tableau achevèrent bientôt de le

détourner de son lugubre dessein et de lui rendre la confiance en lui-même, si violemment ébranlée un instant auparavant.

Rien de mieux justifié d'ailleurs que les encouragements généralement donnés alors au peintre de *Moïse*, sauf pour nous aujourd'hui à lui savoir plus de gré encore d'œuvres produites à d'autres époques. Le tableau auquel Cabanel a dû le commencement de sa réputation était en effet un ouvrage remarquable, très savant même, mais d'une science un peu empruntée, d'une vigueur un peu trop renouvelée dans la conception et dans le style des exemples que nous ont légués le peintre des *Voûtes* de la chapelle Sixtine et le peintre de la *Vision d'Ézéchiel*. Il y avait là les témoignages manifestes d'un talent bien informé, déjà mûr à certains égards : on ne pouvait y pressentir encore ces mérites tout autrement personnels, ces qualités de délicatesse et de grâce que les œuvres qui suivirent allaient si heureusement mettre en lumière.

Le premier travail qui fournit à Cabanel l'occasion de se montrer plus indépendant fut une série de peintures décoratives pour un des salons de l'ancien Hôtel de Ville de Paris, peintures représentant *les Douze Mois de l'Année*. Comme celles dont Lehmann avait orné la galerie des Fêtes, comme d'autres monuments considérables de l'art contemporain, elles ont péri dans l'incendie de 1871 ; mais les cartons d'après lesquels Cabanel les avait exécutées sur place ont été assez récemment reproduits par la gravure. A défaut du charme que les originaux empruntaient d'un coloris attrayant et limpide, on peut donc, même aujourd'hui, apprécier à leur valeur ces compositions vraiment neuves sur des thèmes tant de fois traités déjà.

Toutes les peintures décoratives signées par Cabanel ont au reste, quelle qu'en soit la date, cette fraîcheur imprévue dans l'invention et, dans l'effet pittoresque, cette suavité. Qu'il ait à figurer, pour orner les plafonds ou les murs de quelques habitations particulières à Paris, les *Quatre Ages de l'homme* ou les *Quatre Éléments*, les *Cinq Sens* ou les *Heures*, il ne se contentera pas de juxtaposer suivant les règles les hôtes d'un Olympe banal ou les représentants mythologiques attitrés des passions, des voluptés ou des phénomènes terrestres. Ici les plaisirs de la jeunesse, les joies plus pures de la famille ou les graves plaisirs de l'étude sont personnifiés, en regard d'une image des travaux des champs, par des êtres sans consécration classique, sans éti-

quette historique ou légendaire. Un jeune homme élégamment vêtu à la mode du XVe siècle a pour échanson une sorte d'Hébé anonyme dont le corps est à peine recouvert d'une draperie légère. Là, au lieu de l'Apollon officiel et de ses neuf compagnes inévitables, des figures imaginées en dehors du *Dictionnaire de la Fable* ou des recettes d'école, représentent les Arts, les Sciences et les Lettres, sous des apparences renouvelées, moitié des souvenirs de l'antiquité grecque, moitié des souvenirs de la renaissance italienne, — ou plutôt toutes ces figures n'appartiennent ni à un pays spécial ni à une époque. Elles appartiennent, sans acception d'âge ni de costume, à la famille humaine; elles résument des idées ou des sentiments communs à tous.

Enfin, là même où le caractère expressément mythologique du sujet interdisait, sous peine de contresens, les libertés prises ailleurs, lorsqu'il s'agissait, par exemple, pour Cabanel de retracer le *Triomphe de Flore* sur le vaste plafond qui surmonte l'escalier d'un des anciens pavillons des Tuileries, c'était avec le même soin qu'il évitait de tomber dans l'imitation inerte d'un certain style ou de certains types; c'était avec la même habileté qu'il trouvait le secret d'intéresser à la fois l'esprit et le regard à une scène dont la poésie toute de surface ne pouvait ressortir que de l'harmonieuse combinaison des lignes et des séductions du coloris. Dérouler pour ainsi dire d'un bout à l'autre d'un champ immense une guirlande de formes et de tons qui devaient s'associer sans se confondre et se définir sans s'isoler; donner à chaque figure, à chaque ajustement, à chaque accessoire, une signification précise, sans que ces explications de détail compromissent l'unité de l'ensemble, — tel était le problème que Cabanel avait à résoudre et qu'il a résolu avec autant de grâce que d'autorité. Boucher et les peintres de son école au XVIIIe siècle se fussent contentés en pareil cas de tracer du bout du pinceau quelque madrigal pittoresque dans le style fardé du temps, et de transformer en suivantes de Flore les héroïnes du monde galant ou les bergères de la Comédie italienne; à une époque plus rapprochée de la nôtre, certains élèves de David eussent tout uniment groupé sur la toile une douzaine ou deux de statues coloriées : Cabanel a placé son idéal plus haut et cherché ses inspirations en meilleur lieu. Si agréable, si franchement décoratif qu'en soit l'aspect, son œuvre se distingue plus remarquablement

encore par l'élévation du style et par le charme sérieux des intentions : intentions d'un caractère très personnel et de la valeur desquelles il semble que l'artiste lui-même ait eu pleine conscience lorsque, au moment de livrer son travail aux regards du public, il s'épanchait ainsi dans une lettre confidentielle : « Mon plafond touche à sa fin... Il me serait bien doux de pouvoir te le montrer. C'est, selon moi, ce que j'ai fait de mieux jusqu'à présent. J'ai pris beaucoup de peine, je me suis bien souvent fait du mauvais sang; mais rien n'égale la satisfaction que l'on éprouve à voir enfin réussie une œuvre bien à soi, une œuvre qui est la moelle de vos os, l'essence de votre cœur, une véritable création en un mot... »

Peut-être en effet, — avec cette radieuse *Naissance de Vénus* qu'il suffira de mentionnner pour en rappeler à chacun la rare élégance et le lumineux coloris, — peut-être le *Triomphe de Flore* est-il, dans l'ordre des sujets mythologiques, l'ouvrage le plus original et, en même temps, le plus achevé qu'ait laissé Cabanel. En tout cas, dans le domaine de la peinture d'histoire proprement dite, il n'y aura que stricte justice à tenir pour son chef-d'œuvre la suite des scènes consacrées sur les murs du Panthéon à la mémoire de saint Louis, — de même que s'il fallait, parmi tant de beaux portraits exécutés par lui, désigner celui qui démontre le mieux la supériorité de son talent dans ce genre spécial, ce serait sans doute l'admirable toile représentant la *Fondatrice de l'Œuvre des Petites Sœurs des pauvres* qu'il conviendrait de choisir : portrait absolument irréprochable, qui, par l'onction du style, par la savante simplicité de la mise en scène, par l'expression pénétrante de la physionomie intime et des habitudes morales du modèle, mériterait de prendre place un jour au musée du Louvre, en regard de ces deux *Religieuses de Port-Royal* dont le pinceau de Philippe de Champaigne a dépeint l'âme aussi visiblement pour nous qu'il en a reproduit la personne extérieure et les traits.

Est-ce donc qu'avant d'exécuter le noble ouvrage qui paraissait il y quelques années seulement, Cabanel n'avait pas donné la mesure de son habileté à rendre, avec la même justesse que les apparences physiques, les coutumes d'esprit particulières, les caractères secrets des personnages qui posaient devant lui ? Les beaux portraits, entre bien d'autres, de *M. Rouher* et de l'architecte *M. Armand* suffiraient de reste pour prouver le contraire. Ils montreraient en outre, et non

moins clairement, ce que, au point de vue technique, la manière de Cabanel a en soi de distinctif et de nouveau. Dans cet art du portrait où tant de peintres appartenant à notre école ont successivement excellé, — depuis Clouet et ses émules au XVIe siècle jusqu'aux contemporains ou aux continuateurs de Rigaud et de Largillière et depuis ceux-ci jusqu'à Ingres, Flandrin, Lehmann, Baudry, sans parler des maîtres qui nous restent, — Cabanel a su, avec une finesse qui lui est propre, allier à la véracité la plus scrupuleuse l'indépendance du goût dans l'emploi des moyens d'expression. Les portraits de femmes, par exemple, que pendant plus d'un quart de siècle il n'a cessé d'envoyer d'année en année aux Salons ou à des expositions particulières, trouveraient-ils de nos jours des équivalents ailleurs ? D'autres peut-être auront dans l'exécution d'œuvres de ce genre apporté plus de brio, plus d'ampleur, ou parfois plus de sévère simplicité : nul n'y aura mis plus de délicatesse, nul mieux que lui n'aura compris la femme qui est véritablement une femme du monde. Cette grâce aisée, ce charme tout en nuance qui vient de la race, de l'éducation, des habitudes, il en a été, — on le disait naguère avec raison, — l'interprète exceptionnellement ingénieux et comme le poète. Depuis la jeune fille parée pour une fête jusqu'à l'aïeule en habits de deuil, il a réussi à personnifier sous des formes également significatives la confiance ingénue, les joies sans arrière-pensée d'une vie à son aurore et la tristesse sereine d'une vie qui s'achève, désabusée par les épreuves de la croyance au bonheur ici-bas, mais malgré tout fidèle encore aux souvenirs et aux coutumes du milieu où elle s'est écoulée. En un mot, dans les rangs de la société d'élite qui lui fournissait le plus ordinairement des modèles, Cabanel n'aura rencontré aucun type dont il ne fût en mesure de sentir et de rendre à souhait la dignité, la mélancolie ou la grâce.

Que si, en dehors des œuvres sorties directement de la main de Cabanel, on veut se rappeler toutes celles qu'il a suscitées par ses encouragements ou améliorées par ses conseils ; si l'on veut tenir compte du nombre et surtout de la diversité des talents formés dans le cours des trente dernières années à son école, — depuis Henri Regnault, le premier en date de ceux qui la quittèrent pour la villa Médicis jusqu'à tant de peintres d'histoire, de genre, de portrait, de paysage même, dont les ouvrages figurent avec honneur dans chacune

de nos expositions périodiques, — on appréciera en même temps que l'étendue de l'influence exercée par le maître, le rare libéralisme de ses doctrines et le désintéressement absolu de ses enseignements. Jamais chef d'école en effet ne songea moins que celui-là à exiger de ses élèves qu'ils ne vissent que par ses propres yeux, qu'ils ne crussent qu'à l'autorité de ses exemples; jamais guide ne fut à la fois mieux disposé et plus expert à diriger chacun dans sa voie particulière et à proportionner à la nature de ses aptitudes les indications ou les avis qu'il convenait de lui donner.

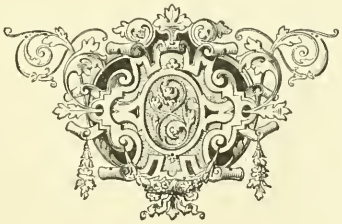
Oui, les résultats obtenus en font foi, Cabanel a eu au plus haut degré ce don de pénétration et cette généreuse abnégation personnelle. Que de jeunes intelligences n'a-t-il pas ainsi fécondées ou peut-être révélées à elles-mêmes! De combien de talents n'a-t-il pas assuré l'éclosion par cela seul qu'il avait su dès le premier moment en cultiver les germes sans les contraindre! Aussi la confiance était-elle grande et la reconnaissance devait-elle être durable chez tous ceux qui se succédaient dans son atelier. Plusieurs à leur tour se sont élevés aux premiers rangs; beaucoup aujourd'hui, dans tous les genres de peinture, contribuent à maintenir en bon point l'école française : en est-il un seul parmi eux qui ne sente, qui ne proclamerait au besoin ce qu'il a dû à son maître et ce qui revient de droit à celui-ci dans la réputation acquise ou dans les succès de chacun?

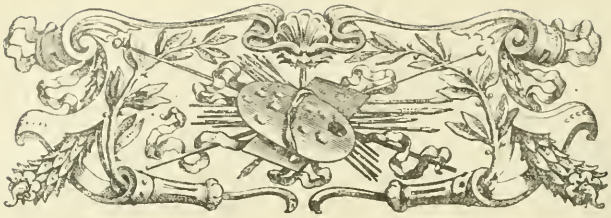
Nulle part d'ailleurs, moins qu'ici, le souvenir ne saurait se perdre de l'intérêt actif que Cabanel portait à ses élèves. Qui de vous, Messieurs, ne se rappelle l'empressement avec lequel son regard interrogeait leurs œuvres dès le seuil de la salle où étaient exposés les morceaux de concours soumis au jugement de l'Académie, et, lorsque telle de ces œuvres lui paraissait mériter vos suffrages, le zèle qu'il mettait à en faire ressortir les qualités? Il pouvait bien arriver parfois qu'à force de bienveillance il ne laissât pas involontairement de se les exagérer quelque peu à lui-même; mais le plus souvent ses préférences spontanées ne se trouvaient-elles pas d'accord avec votre justice puisque, outre onze premiers grands prix de Rome, vingt-six seconds grands prix ou mentions ont été, depuis l'année 1866, décernés par vous à des peintres dont Cabanel avait été le professeur?

La mort, une mort brusque, à peine pressentie autour de Cabanel, même quelques instants avant celui qui devait être pour lui le der-

nier, est venue, au commencement de l'année où nous sommes, glacer ce cœur chaleureux et dévoué, immobiliser cette main si habile. Cabanel a succombé, à un âge qui n'était pas encore la vieillesse, dans tout l'éclat d'une renommée déjà longue et d'un talent plus sûr que jamais. Il a jusqu'à la fin travaillé avec une ardeur que n'avaient pu ralentir depuis deux ans les atteintes du mal qui devait un jour l'emporter, et dont il croyait réussir à enrayer les progrès à force d'énergie morale et de vaillante résistance. Nous ne le verrons plus dans le sein de cette famille académique à laquelle il appartenait depuis 1863, occuper sa place accoutumée à côté des plus chers compagnons de sa jeunesse et des maîtres d'une autre époque ou d'une autre origine devenus comme eux ses amis : mais quelque pénible pour nous que puisse être désormais son absence, elle ne laissera pas s'affaiblir notre attachement à sa mémoire et, — je l'affirme en votre nom, Messieurs, — le respect qu'inspire à quiconque en a été témoin cette vie si méritoire dans son unité et à tous égards si bien remplie.

Vte HENRI DELABORDE.





# LA PEINTURE MODERNE

## A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

---

Laissons de côté les vaines classifications des Beaux-Arts à l'Exposition universelle. La vérité est que nous avons devant les yeux cent ans de peinture et que nous pouvons nous permettre un jugement non seulement sur le passé mais encore sur le présent.

Les artistes de la nouvelle école — les modernistes — nous refusent ce droit. Ils sont nouveaux, disent-ils; nous ne pouvons les mettre à la place qui leur est due et si le public ne les aime pas autant qu'ils s'aiment, il faut en accuser la résistance instinctive de la foule à tout ce qui est nouveauté.

L'Exposition centennale leur donnerait tort si elle était plus complète, si, au lieu de commencer à 1789, elle avait commencé à 1770. Les dates des évolutions artistiques ne se précisent pas comme les dates de la chronologie. L'année 1789 fut si prodigieuse, renversa

d'une telle secousse l'ancien édifice social, que nous ne pouvons nous défendre de cette idée qu'un ouragan terrible dépeupla la France en un jour et que, le lendemain, une génération nouvelle, comme une moisson subite, se trouva debout, d'un seul coup, pour remplacer les disparus et refaire le monde. L'art ne connaît pas ces transformations foudroyantes et son vrai centenaire remonte à quelques années plus haut. Si l'on avait pu transporter au Champ de Mars quelques-unes des toiles du Louvre, nous aurions eu sous les yeux un cycle complet et nous aurions pu faire de curieux rapprochements entre la peinture de la fin du XVIII^e siècle et la peinture contemporaine.

Dans la deuxième moitié du siècle dernier, l'art s'affine, se subtilise, s'anémie. Les colorations chaudes et sanguines disparaissent, et le bleu envahit toutes les palettes, comme, de nos jours, le violet a remplacé partout la brûlante couleur des maîtres de 1830. Chez Greuze et chez tous ses contemporains, avant l'arrivée de David, chez les peintres de figures comme chez les paysagistes, un voile bleuâtre couvre tout, l'ombre et la lumière, les chairs et les vêtements, les horizons et les premiers plans. Alors comme aujourd'hui, mêmes conventions de tonalités, même insuffisance de dessin et de composition, même petitesse, même absence d'expression. Notre nouveauté n'est que le retour de la décadence périodique de l'art.

Et la démonstration est encore rendue plus complète par la visite la plus sommaire à l'Exposition centennale. Cette Exposition qui, dans la pensée de ses organisateurs, devait constater la supériorité de l'art moderniste et la défaite définitive de la peinture d'histoire comme de l'art romantique, aboutit à la glorification complète des maîtres de 1830 et à l'apothéose du plus intransigeant des peintres d'histoire, David, comme du plus sévère des réalistes, Ingres. L'école nouvelle fait mince figure devant le *Sacre de Napoléon;* nos jeunes peintres n'ont encore rien produit qui promette une œuvre aussi implacable de dessin, aussi hardie de geste que *Jupiter et Thétis.*

Tout, d'ailleurs, dans ces galeries d'art rétrospectif est jeune et moderne. Tout y est sain : on y respire à l'aise. Au milieu de tous ces paysages on se sent en pleine campagne, dans le parfum des champs et des forêts; on se sent en pleine humanité devant tous ces portraits. Partout, l'œil est satisfait, partout l'esprit s'ouvre et

s'épanouit. On ne se demande pas si tel ou tel a du talent; il n'y a pas de discussion, le consentement est unanime. Il n'en a pas toujours été ainsi, il est vrai, et certains de ces maîtres applaudis aujourd'hui, ont fourni leur nom au martyrologe de l'art; mais s'ils furent rejetés par leurs contemporains, ce ne fut seulement que pour avoir mis trop de nature et pas assez de conventions dans leurs tableaux.

Au rez-de-chaussée, dans les salles où l'école moderniste expose ses dernières productions, on ne peut se défendre d'un secret malaise. On se trouve sous un autre ciel, dans un autre climat, devant une nature qui n'est pas celle qui nous entoure; tantôt une brume blanche et opaque, tantôt des reflets violacés s'étendent uniformément sur ces paysages et ces portraits. Où est le soleil? Où est la chaleur? Où est le sang? Où est la vie? Nous savons bien qu'il s'agit ici du plein air, chose toute nouvelle et dont les maîtres anciens ne se doutèrent pas. Nous savons bien que la découverte est réelle et qu'avant Manet, le mot n'avait pas été prononcé; mais le public, indifférent aux théories nouvelles et ne jugeant que ce qu'il voit, s'étonne d'une si profonde différence entre les œuvres anciennes et les œuvres contemporaines. Où est la vérité? Qui se trompe? Assurément la jeunesse a raison puisqu'elle l'affirme, cependant il serait bien osé de soutenir que ni Rousseau, ni Millet, ni Corot ne surent mettre sur leurs toiles l'air et la lumière.

Il est certain que le bleu et le violet existent dans la nature, mais ils y existent en même temps que des milliers d'autres reflets dont les peintres ne se préoccupent pas ou qu'ils ne voient point. L'art n'est, par lui-même, qu'une généralisation; la reproduction de certains aspects particuliers de la nature relève plus de la curiosité que de l'art. Celui qui choisit un des innombrables reflets qui nous entourent et en couvre sa toile en sacrifiant tous les autres, est plus loin de la vérité éternelle que celui qui, sans rien analyser, reproduit les objets tels qu'ils se présentent au premier coup d'œil. Nos yeux, s'accoutumant à l'analyse, perçoivent peut-être quelques couleurs que nos ancêtres ne voyaient point; soit. Mais l'art ne bénéficie de cette acquisition que comme d'un détail, car jamais notre œil, si borné, si imparfait, ne percevra l'infinité des jeux de la lumière. Et les percevrait-il tous, que nous n'aurions pas encore le droit de dire que nous possédons la vérité, étant comme nous le

sommes, dans l'incertitude absolue de la véritable couleur des objets. La forme des choses, vue par l'œil et contrôlée par la main, nous donne au contraire une pleine satisfaction. Il ne s'agit plus ici de feuilleter le *Contraste simultané des couleurs*, de juxtaposer des complémentaires sur une toile et de se dire que l'œuvre d'art est complète quand elle est jolie de valeurs; il s'agit de la vérité éternelle des formes.

La plupart de nos artistes semble ignorer que, dans la nature, toute forme n'existe que par suite d'un nombre infini d'enchaînements néces saires, de lois inéluctables. Celui qui modifie une forme ancienne, fait entrer l'illogisme, la fantaisie puérile, dans l'ordre absolu des transformations : il crée un monstre dont il ne pourrait justifier l'existence. Celui qui, au contraire, reproduit fidèlement un contour ou un modelé, reproduit la forme visible d'un mystère plus grand que les plus hautes conceptions humaines. Une forme exacte contient une parcelle de vérité complète et c'est par là que les anciens maîtres, si pieux observateurs de la nature, sont assurés de vivre dans notre admiration, malgré les siècles qui ont flétri l'éclat premier de leurs tableaux.

Ils avaient aussi tenu compte de quelques observations qui leur avaient paru être les fondements de leur art, par exemple que tous les objets ont leur relief, que leurs surfaces, en perspective, nous apparaissent polies, que, dans la nature, on ne voit pas de touches, etc., etc. Ces remarques élémentaires n'ont pas été, pour eux, de ces règles qui arrêtent le génie. Elles les ont, au contraire, puissamment soutenus, et ont contribué, pour une bonne part, à l'indestructible solidité de leurs œuvres.

Aujourd'hui, la probité rigoureuse du dessin est méprisée comme le souci de la composition. A quelques exceptions près, les œuvres contemporaines ne vont pas plus loin que l'ébauche et les plus applaudies ne sont que des esquisses heureuses. Et si l'on y rencontre, à tout instant, le germe des plus brillantes qualités, l'élégance, l'habileté de facture, l'intelligence des valeurs, ce ne sont là que des promesses en fleurs que ne fécondent ni la conscience austère ni le labeur implacable. Nous avons besoin d'un David.

GASTON SCHÉFER.

# LE NETTOYAGE DE LA « RONDE DE NUIT »

*Suite* (1)

---

APRÈS la très heureuse opération qui venait de rendre au tableau d'Amsterdam une partie de son ancienne jeunesse, un sentiment de curiosité assez naturel devait inciter bien des gens à s'enquérir de ce que le tableau avait pu être au moment où le grand artiste, en 1642, venait d'y poser la dernière touche.

Le moyen le plus simple de s'éclairer eût été, semble-t-il, de tenir à peu près ce langage à la commission chargée par la municipalité d'Amsterdam de conserver les tableaux appartenant à la ville : « Messieurs, maintenant que votre habile dévernisseur a si heureusement rempli la mission que vous lui aviez confiée, vous vous rendez compte des changements qu'une simple revivification du vernis, précédée d'un léger commencement de dévernissage, a fait subir à la *Ronde de nuit*. Le résultat est très beau. Néanmoins vous

(1) Voir *L'Artiste* de septembre (1889, II, 177).

pouvez constater sans peine que le vernis a disparu inégalement dans les diverses régions de la surface de la peinture. Un dévernissage plus complet, plus égal par cela même, rapprocherait la *Ronde de nuit* de son état primitif. Il faut donc prier M. Hopman de recommencer son œuvre et de la pousser jusqu'au bout. » Vous devinez sans peine combien ce discours aurait eu peu de chances de succès. On ne recommence pas au pied levé une opération semblable.

Restait un autre moyen d'investigation, moins direct mais presque aussi sûr : c'était de demander au directeur, si consciencieux et si éclairé, de la National Gallery, Sir Frédéric Burton, s'il ne jugerait pas convenable d'éclaircir la question en faisant dévernir la précieuse copie exécutée par Lundens d'après la *Ronde de nuit*. En effet, la copie de Lundens, beaucoup moins maltraitée que l'original, avait été pourtant passablement jaunie et quelque peu obscurcie par deux ou trois couches d'un vernis très ancien.

Sir Fr. Burton avait de tout temps attribué une certaine importance à cette copie. En juin 1887, dès que l'agrandissement de son beau musée avait rendu un remaniement possible, il avait fait descendre le Lundens de sa place un peu hors de vue, pour le mettre sur la cimaise, en bonne lumière. Notre suggestion au sujet d'un dévernissage possible ne fit, pour ainsi dire, que devancer ses propres intentions. Réponse courtoisement affirmative, dévernissage du petit panneau, envoi d'une grande et belle photographie d'après le tableau nettoyé et de renseignements précis sur les changements survenus, — tout cela se succéda avec une rapidité merveilleuse. Nous aurions eu entre les mains la baguette d'une fée, que les choses ne se seraient pas passées plus rapidement, ni plus agréablement.

Mais les lecteurs de *L'Artiste* n'ont eu que par fragments épars l'histoire du petit tableau; et s'ils connaissent maintenant nos opinions sur la couleur primitive de l'original, ils ont le droit de se trouver moins renseignés sur le fait de sa mutilation. Reprenons donc par le menu le récit de nos recherches.

En 1882, époque du voyage à Londres, auquel nous avons fait plusieurs fois allusion, aucun des écrivains d'art qui avaient publié des études sur la *Ronde de nuit* n'avait attaché d'importance à la copie de Londres; aucun d'eux ne s'était aperçu qu'elle donnait des renseignements précis sur l'état primitif de l'original. Dans cette

copie, en effet, non seulement la couleur est beaucoup moins rompue et la clarté beaucoup plus grande, mais la composition y est plus large en tous sens; le drapeau n'est plus tronqué par le bord supérieur du cadre, il a assez d'espace pour flotter librement; entre la bordure inférieure et la pointe du pied du capitaine, il y a une distance appréciable, suffisante pour donner du recul aux figures; du côté droit, on voit presqu'en entier le corps du tambour, dont la tête ne sort plus de derrière le cadre comme d'un guignol; enfin, du côté gauche, il y a place pour un bord de quai, un parapet de pont et trois figures plus ou moins cachées par le parapet.

Dès le premier coup d'œil, notre conviction fut faite : nous avions sous les yeux une copie fidèle de l'œuvre originale, et il ne nous restait plus qu'à chercher par quel concours de circonstances le chef d'œuvre avait perdu, en même temps que sa clarté, des portions importantes de sa composition primitive.

Aucune objection possible, d'ailleurs. La peinture de Londres étant d'une fidélité scrupuleuse dans toutes les parties qui se retrouvent encore à Amsterdam, il était évident que les parties manquantes dans l'original avaient été coupées. Que la mutilation fût le fait de Rembrandt lui-même, il n'y fallait pas songer. Le grand Hollandais aurait étriqué volontairement sa composition en lui ôtant tout ce qui lui donnait de l'espace, de la légèreté, de l'élégance, de l'air respirable ? Non, cent fois non !

Du reste, le fait de la mutilation avait été affirmé il y a très longtemps; et une tradition entêtée avait persisté à ce sujet parmi les artistes. Certains disaient que la toile était repliée en partie derrière le cadre. Les historiens d'art, qui se croyaient mieux renseignés, qui savaient par exemple que le tableau avait été rentoilé en 1852 par M. Hopman père, ne pouvaient attacher aucune importance à ce racontar. Ils niaient la mutilation tout simplement. Consciencieux comme il convenait à leur profession d'historiens, ils citaient, mais plutôt à titre de curiosité sans conséquence, les documents qui plaidaient en faveur de l'idée d'une mutilation.

En 1852, M. Scheltema, le savant archiviste d'Amsterdam, un des hommes qui ont le plus contribué à élaguer les nombreuses erreurs dont la biographie de Rembrandt était encombrée, profita de l'inauguration de la statue du grand artiste à Amsterdam pour résumer

dans un discours très remarquable ses récentes recherches. Peu de temps après, il publia ce discours en brochure, en y ajoutant une masse de documents presque tous inédits. Mais ni Gérard de Nerval, qui avait assisté à l'inauguration de la statue et qui en avait rendu compte dans la *Revue des Deux-Mondes*, ni le *Bulletin de l'Académie royale* de Belgique, ni le *Kunstblatt*, ni l'*Athenæum*, ni les autres journaux ou revues qui résumèrent la brochure ne firent attention au passage suivant du discours de M. Scheltema :

« J. van Dijk a écrit sur cette œuvre d'art (la *Ronde de nuit*), qui se trouvait dans la petite salle du conseil de guerre, à l'ancien hôtel de ville, une page remarquable : « Ce tableau, dit-il, est digne d'admi-« ration au point de vue de la puissance singulière du pinceau. C'est « un vigoureux effet de soleil, très brusquement rendu par la couleur, « et il est très surprenant qu'une telle rudesse ait pu se concilier avec « une telle netteté; car la bordure du pourpoint de buffle du lieute-« nant est d'une couleur si épaisse, qu'on pourrait y râper de la « muscade, et l'écusson d'Amsterdam soutenu par un lion est net et « détaillé comme si la peinture en avait rendu le poli... Il est déplo-« rable qu'on ait tant retranché de ce tableau pour pouvoir le placer « entre les deux portes (de la petite salle du conseil de guerre), car il « y avait à droite (gauche du spectateur) deux figures de plus, et, à « gauche (droite du spectateur), l'homme au tambour était entier, « comme on peut le voir sur le modèle authentique, actuellement « dans les mains de M. Boendermaker. »

Van Dijk, qui n'a rien de commun avec son homonyme flamand, vivait au XVIII^e siècle. Il publia, en 1758, une *Description de toutes les peintures de l'Hôtel de ville d'Amsterdam* (Beschrijving van alle de Schilderijen op het stadhuis van Amsterdam), où se trouvait cet intéressant passage. Mais Scheltema, après l'avoir cité, s'empresse de dire :

« Il pourrait se faire que le modèle mentionné ne soit qu'une esquisse de Rembrandt, qu'il n'a pas tout à fait suivie dans son tableau; du moins il est notoire que, grâce à l'abondance de son génie et à sa tendance continue à la perfection, il modifiait et améliorait souvent, dans l'exécution, son premier projet. Que ce soit ici le cas, on peut le supposer plutôt que de croire qu'on ait agit si impitoyablement à l'égard de l'art. »

Impitoyablement? Certes, non : ces choses-là se font presque toujours sans la moindre malice, par pure ignorance; mais M. Scheltema ne connaissait ni le « modèle authentique », ni la copie de Londres, et, en présence d'une assertion dont il n'avait pas la preuve matérielle, il avait peut-être bien le droit de douter.

Burger, qui avait inséré, en 1858, dans la *Revue universelle des arts*, la traduction de la brochure de Scheltema, et qui en publia, en 1866, une nouvelle édition corrigée et augmentée, était un peu mieux en mesure de se faire une opinion sur l'hypothèse de la mutilation; car il avait eu sous les yeux la grande gravure de Claessens, œuvre assez médiocre au point de vue de l'art, qui reproduisait assez exactement la composition primitive. Entre les deux éditions de la brochure de Scheltema, il avait discuté, dans ses *Musées de Hollande,* l'assertion de Van Dijk, et il l'avait laissé tomber presque absolument, disant que les figures ajoutées « n'étaient guère rembranesques », ce qui signifiait qu'il aimait mieux les croire inventées par le graveur. Dans la seconde édition de la brochure de Scheltema, il met simplement en note au bas du passage précité : « Voir sur cette prétendue esquisse de la *Ronde de nuit* et sur la prétendue mutilation : *Musées de Hollande*, p. 17 et suivantes. » Et c'est tout.

Vosmaër, dans son excellent ouvrage, *Rembrandt, sa vie et ses œuvres* (2e éd., 1876), rappelle négligemment la mention faite par Van Dijk de « l'esquisse ou modèle en petit » de la *Ronde de nuit* qu'aurait possédée M. Boendermaker, et « qui ne s'est plus retrouvée ». Quant à la mutilation, il se borne à dire : « Cette assertion (de Van Dijk) paraît peu fondée et la composition ne suggère pas l'idée d'une telle mutilation ». Il est évident, au contraire, et toute personne qui comparera deux photographies exécutées, l'une d'après l'original, l'autre d'après la copie de Londres, trouvera aussi évident que le grand tableau a été mutilé.

Notre premier soin à notre retour de Londres, en 1882, fut de rechercher l'histoire de la précieuse petite copie. Pour nous, il était clair comme le jour que cette copie avait été faite au XVIIe siècle, quand la *Ronde de nuit*, que l'on appelait alors tout simplement *Sortie des gardes civiques*, était encore dans toute sa fraîcheur et dans tout son éclat; mais le métier d'un historien quelconque est de

mettre sous les yeux des lecteurs le plus grand nombre possible de preuves convaincantes.

Le *Catalogue* des peintures de la National Gallery (47e édition, 1867) appelait ce petit tableau *Les mousquetaires d'Amsterdam;* il ajoutait sans commentaires : « ... Les principales figures sont des portraits : les deux figures extrêmes situées à gauche du spectateur *ne sont pas actuellement* dans le grand tableau d'Amsterdam, mais elles sont dans la gravure faite d'après lui par Frey... Cet ouvrage fut primitivement dans la collection Randon du Boisset, d'où, en 1777, il passa dans celle de M. Laffitte, banquier à Paris. Il fut importé plus tard en Angleterre et acheté par M. Gillow. Il fut donné à l'État comme une œuvre de Rembrandt par le Révérend Thomas Halford, en 1857. »

Vosmaër répète les mêmes indications, en y ajoutant que « du temps de Smith, il appartenait à M. William Brelt ». Smith est, par parenthèse, l'auteur d'un ouvrage devenu classique, le *Catalogue raisonné* des ouvrages des peintres de toutes les écoles, dont le volume qui s'occupe de Rembrandt parut en 1836.

Mais avant d'arriver chez M. Randon du Boisset, où était donc cette précieuse copie ? Ici encore on est passé à côté de la vérité sans l'apercevoir. Mieux que cela, on l'a regardée en face et on ne l'a pas reconnue.

« On s'étonne, dit Vosmaër, de ne trouver dans les études, les dessins, les croquis, aucune préparation pour cette œuvre capitale (la *Ronde de nuit*). Nous savons seulement que Rembrandt a fait une esquisse peinte en petit, qui se trouvait dans la collection Boendermaker en 1768, mais qui ne s'est plus retrouvée : car le petit tableau de la National Gallery est notoirement une copie. »

L'erreur est vraiment quelque chose de semblable à Protée. Elle prend toutes les formes avec une subtilité, une aisance d'allures dignes de l'insaisissable dieu marin. Dans le cas actuel, par exemple, peut-on mieux raisonner que ne le fait Vosmaër ? D'un côté, voici une œuvre « qu'on n'a jamais retrouvée » et que Van Dijk signale positivement comme le « modèle authentique », peint par Rembrandt lui-même, du grand tableau d'Amsterdam; d'autre part, voilà un ouvrage dont la facture unie et calme dénote clairement la main d'un sage copiste. N'est-il pas évident que ces deux peintures sont bien

distinctes et qu'on ne peut les confondre sans tomber dans une erreur grossière ?

Cela est évident peut-être, mais cela est faux, par la raison bien simple que la prétendue esquisse originale, le prétendu « modèle authentique » n'a jamais existé. Ce que Van Dijk appelait ainsi n'était rien autre chose que la fameuse petite copie de Londres. Nous allons le prouver.

Vosmaër, à propos de ce qu'il croit être une « esquisse » ou une « ébauche », cite et traduit en partie le passage suivant du catalogue publié pour la vente de la galerie Boendermaker, qui eut lieu en 1768 à Amsterdam. Nous le traduisons intégralement : « Un très beau tableau représentant la sortie d'une compagnie de gardes civiques sous la conduite du capitaine Frans Banning Kok, seigneur de Purmerland et Ilpendam, lieutenant Willem van Ruitenberg, seigneur de Vlaardingen, porte-drapeau Jan Visscher Cornelissen et quelques autres personnages appartenant à cette compagnie et quelques spectateurs; composition de plus de vingt-cinq figures; ce tableau est étonnant par la grande force et l'exécution extraordinaire, et par le grand éclat du soleil; peint d'une manière très claire sur un panneau de 26 pouces 1/2 de hauteur sur 33 1/2 de largeur. — N. B. Ce tableau est tout à fait semblable comme composition au tableau peint par Rembrandt avec des figures de grandeur naturelle, qui se trouve dans la petite salle du conseil de guerre... etc. »

Peint sur panneau, comme la copie de Londres, avec l'adjonction des mêmes figures et fractions de figures; peint d'une manière très claire et remarquable par le grand éclat du soleil, comme la copie de Londres... Si, avec cela, les dimensions s'accordent, il faudra vraiment beaucoup de mauvaise volonté pour ne pas admettre l'identification.

Or, le tableau de Londres, mesuré sans cadre, a 26 pouces de hauteur et 32 3/4 de largeur. Si nous admettons que le tableau Boendermaker a été mesuré dans le cadre, comme cela arrive fort souvent, cette différence n'aura rien d'extraordinaire, car elle suppose seulement que le cadre cachait un peu plus d'un demi-centimètre du panneau en haut et en bas, et moins d'un centimètre à droite et à gauche. Des différences de mesure de cet ordre-là sont tout à fait acceptables, pour un tableau de trois pieds de long, et ceux qui

exigeraient une précision plus grande devraient renoncer à identifier jamais deux tableaux.

Nous pouvons aller un peu plus loin et suivre presque de l'œil le voyage à la suite duquel un petit tableau disparaît définitivement de son pays natal sous forme d'esquisse, pour apparaître brusquement à Paris sous forme de copie.

En effet, on se souvient que sous forme d'esquisse originale, il a été acheté à Amsterdam, lors de la vente Boendermaker, en 1768, par un M. Fouquet. Or, en 1777, M. Randon du Boisset étant mort, sa célèbre collection est mise en vente, et sur la première page du *Catalogue des tableaux, dessins, etc. du Cabinet de feu Randon du Boisset*, rédigé par Remy et Julliot, se trouvent les indications suivantes : « Le présent Catalogue se distribue : *à Paris*, chez Musier père, quai des Augustins, chez Pierre Remy, peintre, rue des grands Augustins, chez Julliot, marchand, rue Saint-Honoré, et chez le sieur Charriot, huissier priseur, quai de la Ferraille ; *à Londres*, chez M. Thomas major, graveur du roi ; *à Amsterdam*, chez le sieur Pierre Fouquet Junior ; *à Bruxelles*, chez M. Danoot, banquier. »

Sauf le dernier, qui est banquier, et le premier, dont la profession est inconnue, tous les individus nommés sur cette page sont des artistes ou des marchands d'objets d'art. Fouquet était donc probablement l'un ou l'autre, et si on l'avait choisi pour cette vente c'est qu'il avait été en relation avec Randon du Boisset. Rien n'est moins étonnant que la présence, en 1777, dans la galerie du défunt, du petit tableau acheté par Fouquet en 1768 à Amsterdam, — à moins que vous ne préfériez supposer qu'il y a dans tout cela une série prodigieuse de coïncidences, qu'il existait deux Fouquet et deux tableaux, ou même qu'un seul Fouquet avait eu cette destinée bizarre d'être en 1777 pour quelque chose dans la vente d'une copie dont personne n'avait jamais entendu parler auparavant, alors qu'en 1768 il avait acheté une esquisse originale dont on n'a retrouvé depuis aucune trace !

Nous voilà donc en mesure de remonter jusqu'à 1758, époque où Van Dijk constate chez Boendermaker la présence de cette copie qu'il croyait être l'esquisse originale. Mais avant cette époque ?

Ici se place une trouvaille qui n'est pas de notre fait. M. A. de Vries, conservateur-adjoint au cabinet des Estampes d'Amsterdam (mort depuis prématurément), avait remarqué dans l'ouvrage bien connu

de Gérard Hoet et Ter Vesten la mention d'une *Sortie de gardes civiques* peinte par Gérard Lundens, « tableau très-achevé », vendu 263 florins en 1712, à la vente de la galerie Van der Liep. Cette mention n'avait pas échappé d'ailleurs à l'érudit et consciencieux Vosmaër; seulement le biographe de Rembrandt s'était imaginé qu'il s'agissait d'un grand tableau — disparu aussi depuis lors — que le capitaine Cock et sa compagnie auraient commandé « vers 1660 » à Gérard Lundens. Mais M. de Vries, lisant plus attentivement le passage, vit qu'il s'agissait évidemment d'une copie du tableau de Rembrandt et identifia sans trop de peine cette copie à celles de Londres. La mort l'empêcha de publier quoi que ce fût à ce sujet; mais il avait parlé de sa découverte à plusieurs personnes, entr'autres à M. Bredius, aujourd'hui directeur du musée de La Haye, et à M. D. C. Meyer junior.

Reste à savoir sur quel document s'est appuyé Vosmaër pour attribuer à l'année 1660 environ la commande faite par le capitaine Cock à Gérard Lundens du tableau de garde civique qui se trouve être en définitive notre petit tableau. Nous n'avons pas pu mettre la main sur ce document; mais en attendant, il reste toujours acquis que la copie a été exécutée par un artiste contemporain de Rembrandt, plus jeune de quinze à vingt ans que le maître, et cela du vivant du capitaine Cock. La date 1660 est donc parfaitement vraisemblable.

Nos efforts pour renouer la chaîne d'une façon continue entre la copie de Londres et la copie de Lundens n'ont pas pour unique résultat de contenter les besoins d'exactitude inhérents à tout historien d'art qui se pique d'être sérieux; ils en auront un autre, direct et pratique, c'est de donner au tableau de Londres la valeur d'un témoin mieux informé en ce qui concerne l'état primitif de la peinture originale.

N'est-il pas évident, en effet, que si le capitaine Cock, si le riche seigneur de Purmerland et Ilpendam a commandé une copie du tableau accroché aux murailles de la grande salle du *Tir* des Arquebusiers, il a tenu à ce que cette copie lui rappelât le plus fidèlement possible la peinture originale? Aurait-il permis que le copiste déplaçât le centre de la composition, agrandît le tableau dans tous les sens, y ajoutât des personnages et des portions de personnages, remplaçât du foncé par du clair, des tonalités rousses par une couleur générale blonde,

[illegible] pinx. [illegible] d'après Rembrandt — Imp. R. Taneur — Héliogravure Schwartzweber

LA RONDE DE NUIT

(Hermitage Gallery)

du bleu pur par du vert-bleu dans les bandes sombres du drapeau, etc. etc. ? Évidemment non.

D'ailleurs, providence inconsciente des chercheurs futurs, le même capitaine Cock avait fait faire, six ou sept ans auparavant, une autre copie, moins importante comme dimension et comme exactitude dans le détail, mais qui ne venait pas affirmer moins nettement le fait de la mutilation. Force nous sera d'en dire un mot avant d'arriver au nettoyage des Lundens et aux conclusions définitives qu'on en peut tirer sur l'état primitif du grand tableau d'Amsterdam.

(*A suivre.*) E. DURAND-GRÉVILLE.

# LES LITHOGRAPHIES DE DELACROIX

*Fin* (1)

---

A dire vrai, Delacroix ne revint à la lithographie qu'en 1834; d'abord en faveur de *L'Artiste* pour lui donner le *Jeune Clifford*, puis bientôt pour commencer la grande série de l'*Hamlet*. Ici encore je crois nécessaire de vous mettre en garde contre certaines idées reçues : « *Hamlet*, treize sujets dessinés par Eug. Delacroix. — A Paris, chez Gihaut », parut seulement en 1843. Raisonnant sur ces neuf années qui séparent les premières pièces des plus récentes, on a représenté le maître se pénétrant du drame de Shakespeare par une méditation sans cesse reprise et entretenue, finissant par enfanter son œuvre après une prodigieuse gestation. Il suffit de regarder les dates écrites de sa main sur ses compositions pour faire évanouir une telle légende : quatre pièces sont datées de 1834, trois de 1835, quatre de 1843, aucune des années intermédiaires : d'où la preuve que l'*Hamlet* fut exécuté par inspirations et

(1) Voir *L'Artiste* d'août et septembre (1889, II, 104 et 168).

par élans, comme tout ce que faisait Delacroix, mais sans rien de cet appareil douloureux dont on s'est plu à l'entourer et qui ne convenait pas plus à son génie qu'à son caractère.

Ce qui n'est pas douteux, c'est que l'*Hamlet* est justement regardé comme la plus complète à tous égards des trois grandes suites de Delacroix. C'est là que sa pensée a montré le plus de profondeur, c'est là que son dessin est resté en même temps le plus contenu et le plus décisif; quittant le procédé au lavis, si facilement boueux et flou, il s'en est tenu au simple crayon et en a su tirer des effets de lumière et de coloris d'une virtuosité exceptionnelle. Pour parler dignement de ces treize pièces et des trois autres qui ne furent publiées qu'au second tirage, après la mort de Delacroix, il faut les prendre une à une. Mais ce commentaire a déjà été fait plus d'une fois; notamment par Paul de Saint-Victor, ici même, dans un de ces articles qu'on ne recommence pas (1), puis par M. E. Chesneau à l'aide de documents d'un intérêt hors ligne, tirés des cartons de M. Ph. Burty, et avec ce goût qu'il met à tout ce qu'il touche (2). Ont-ils tout dit et puis-je encore m'inscrire à leur suite parmi les commentateurs de Delacroix? Mon excuse est qu'il faut que je vous parle ici de l'*Hamlet*, dussé-je ne faire que répéter ou citer.

1. La série s'ouvre par une pièce de composition calme, d'exécution claire et simple : aucun drame ne saurait se passer d'exposition. Ici c'est bien la reine qui console Hamlet, mais surtout c'est Delacroix qui nous présente Hamlet et sa mère, au milieu de toute la cour. Regardez-les bien tous deux, elle dans sa dignité royale, lui dans sa grâce d'adolescent, afin de ne pas méconnaître leur beauté tout à l'heure, quand la douleur, l'ironie, le remords, la folie auront passé sur eux et bouleversé leurs traits.

2. Au reste, vous n'attendrez guère. Voici la *Terrasse d'Elseneur*, avec une admirable vue de paysage et de créneaux éclairés par la lune. Le spectre s'éloigne d'un pas automatique, la visière levée, la face à demi retournée vers nous. Qu'il est beau, l'élan du jeune Hamlet voulant s'arracher aux bras de ses deux amis, et plus

(1) *L'Artiste*, livraison du 15 juillet 1864.

(2) *Peintres et Statuaires romantiques*, page 230 et *passim*. Tous les renseignements qu'on va trouver sur les dessins préparatoires de l'*Hamlet* sont empruntés à ce volume excellent.

encore à leurs prières, pour courir vers ce fantôme effrayant et chéri!

3. Nous sommes au lendemain. Hamlet est seul avec le spectre. La confidence épouvantable est faite : scène de terreur, mais où s'opposent à merveille la noblesse du vieil Hamlet et la ruse impétueuse qui n'est pas un des traits les moins profonds du caractère de son fils.

4. La folie est arrivée, et l'ironie avec elle : « Que lisez-vous, Monseigneur? — Des mots, des mots, des mots ». Il faut voir l'air paternel et empressé du vieux conseiller de cour, le superbe dédain du jeune homme. Évidemment, en faisant sa réponse, Hamlet pose, mais il pose pour lui-même. En agissant il se regarde agir, en parlant il s'écoute. Comment n'aurait-il pas l'air de marcher dans un rêve? Nulle part cet étrange dédoublement moral n'est traduit comme ici; au reste, cette belle pièce, où je n'ai qu'une imperfection de détail à relever, l'inexplicable draperie qui tombe du bras d'Hamlet, a été travaillée et méditée par le maître avec une sorte de prédilection. Dans les premiers croquis le livre était presque vertical : il s'est incliné peu à peu jusqu'à être tel que nous le voyons dans l'œuvre définitive. Et dans cette seule position du livre, quelle ironie! C'est ainsi que Delacroix reprenait sa pensée et savait la mûrir.

5. *Hamlet raillant Ophélie.* « Nous sommes tous d'insignes vauriens : ne crois aucun de nous, entre au monastère. » Cette pièce avait été rejetée de la première publication; quelques lourdeurs d'exécution s'y mêlent en effet à des beautés de premier ordre. C'est à Shakespeare lui-même que Delacroix a demandé l'attitude de son héros : « Cela fait, il m'a lâchée, puis, la tête retournée sur son épaule, on eût dit qu'il trouvait son chemin sans le secours de ses yeux, car il est sorti sans se servir d'eux, et jusqu'à la fin il n'a cessé de diriger sur moi leur lumière ». Hamlet est devenu cruel, insultant, méchant, brutal même : il dit dans le texte de Shakespeare bien d'autres choses que les quelques mots transcrits plus haut; il serait insupportable sans l'infinie douleur qui crispe ses traits. Mais il souffre visiblement autant que sa victime, plus qu'elle peut-être, et c'est ce qui l'absout. Non qu'Ophélie fasse un mouvement : elle est toute droite sur son siège, les deux mains sur ses genoux, le cou à peine penché, les yeux clos : on dirait presque d'une statue. Mais

quel grand geste désespéré fut jamais éloquent comme cette muette attitude? Toutes les fureurs de l'orage sont exprimées dans la fleur qu'il vient de briser...

6. *Scène des comédiens.* Étrange scène, de composition inattendue et comme orientale; Hamlet aux genoux d'Ophélie semble Don Juan à ceux d'Haydée. Peut-être cette pièce serait-elle très brillante si elle était mieux venue au tirage, mais on n'en trouve pas de bonnes épreuves, la pierre ayant été brûlée à la morsure.

*Scène des comédiens.*

7. *Scène de la flûte.* « Voudriez-vous jouer de cette flûte? — Monseigneur, je ne puis. — Je vous en conjure. » Delacroix a saisi l'instant où Hamlet raille encore, où pourtant l'indignation grossit tellement en lui qu'elle va éclater. La pièce, dans son ensemble, est pleine d'élégance, et le jeune Guildenstern est charmant dans son costume clair et sa pose de courtisan; mais derrière eux la figure de son compagnon porte déjà tous les signes de l'effroi.

8. *Hamlet tente de tuer le roi.* Vous avez bien présent à la pensée le grand monologue du roi qui commence ainsi :

> *O, my offense is rank, it smells to heaven;*
> *It hath the primal eldest curse upon't,*
> *A brother's murder! — Pray can I not.*

A la fin, brisé, le coupable tombe à genoux; c'est alors qu'entre Hamlet. Ce qu'il fallait montrer, c'était l'accablement du roi, c'était surtout la complexité des pensées d'Hamlet; le roi, vous n'avez qu'à jeter les yeux sur cette figure de vieillard affaissé dans son manteau de pourpre et le front au mur; pour Hamlet, Delacroix avait trouvé d'abord un mouvement différent : il portait la main droite, l'index replié, à ses lèvres; le geste était fin, il n'était pas assez décisif. Dans un second croquis la main s'était abaissée : c'était l'instant de calcul et de doute. Dans la lithographie, Hamlet tire à demi son épée, de telle façon pourtant qu'on aperçoit parfaitement qu'elle ne sortira pas du fourreau. Cette figure d'Hamlet est la plus violente, et l'une des plus pathétiques de la suite.

9, 10, 11. *Le meurtre de Polonius. — Le Médaillon. — Le cadavre de Polonius.* Delacroix a consacré trois compositions à cette grande scène dernière du troisième acte, la plus belle peut-être et la plus dramatique de tout le drame. Il y a peu de chose à dire de la première : elle annonce les deux autres. La seconde en revanche est capitale. Je voudrais citer toute la description si adroite et si juste qu'en a faite M. E. Chesneau. En voici seulement la conclusion : « Ne « me parle plus, tes paroles m'entrent dans l'oreille comme autant de « poignards! Assez, mon doux Hamlet ». C'est le moment que l'artiste a choisi, le sommet de la scène. Le col nu, la poitrine palpitante, debout sur ses jambes qui fléchissent et tremblent sous lui, Hamlet maintient sous le regard de la reine le médaillon de son père. Elle, renversée, affaissée dans sa pourpre, elle se penche et appuie la tête sur l'épaule de son fils, elle étend une main pour éloigner le cruel vengeur, de l'autre elle étreint tendrement le bras de son enfant, en mère et en suppliante. Toute la douleur et tout l'emportement de cette magnifique scène revivent dans cette composition admirable. »

Je préfère encore la pièce qui suit, celle que j'ai appelée *Le cadavre de Polonius.* Aussi éloquente d'inspiration et de disposition que l'*Hamlet raillant Ophélie*, elle est infiniment supérieure d'exécution : c'est pour moi la plus belle de toute la suite. Dans un des croquis préparatoires, on voyait Hamlet devant le cadavre, étonné et comme pris de remords ; c'était vulgaire. Dans un autre, Hamlet avait pris le cadavre par une jambe et le tirait à reculons ; c'était conforme au texte de Shakespeare, mais dégoûtant. Avec quelle netteté, au contraire, et quelle mesure toutes les péripéties de la scène se lisent dans l'Hamlet de la composition définitive ! Comme ses traits boursouflés rendent visibles les contre-coups de passion qui l'étouffent encore ! comme sa pose est élégante et dédaigneuse pourtant ! comme il écarte la tapisserie d'un mouvement facile et laisse tomber de haut « sur cette guenille de vieillard » son regard à demi égaré et ses paroles méprisantes : « Vraiment ce conseiller est maintenant bien tranquille, bien discret,

*Hamlet devant le cadavre de Polonius.*

bien grave, lui qui vivant était un drôle si niais et si bavard ». (E. Chesneau.)

12. *La chanson d'Ophélie* ne faisait pas partie de la publication première. On voudrait savoir pourquoi elle fut rejetée. En elle-même la pièce est jolie. Ophélie surtout est une figure fort agréable, à genoux, penchée, et soulevant son voile comme un linceul plein de fleurs, pour accompagner sa chanson :

*White his shroud as the mountain snow*
*Larded all with sweet flowers...*

La composition ne me paraît avoir qu'un défaut général, celui d'être peu d'accord avec le texte de Shakespeare. L'Ophélie de Delacroix serait aussi bien une Marguerite en prison après la faute, que la douce enfant sur laquelle on va dire tout à l'heure en jetant des fleurs sur sa tombe : « *Sweets to the sweet.* »

13. La *Mort d'Ophélie* est un thème que Delacroix a plusieurs fois repris, sans pourtant s'écarter jamais de sa composition initiale; ce qu'il y a vu, c'est un délicieux sujet de paysage humide et clair. Aussi ne comprend-on bien la lithographie, si jolie qu'elle soit, que si l'on connaît les études peintes, et les nuances délicates de leurs colorations; je vous citerai particulièrement celle où Ophélie porte une robe violet pâle, la plus charmante à mon gré.

*Mort d'Ophélie.*

14. *Hamlet au cimetière.* Delacroix a traité ce sujet au moins six ou sept fois, dont deux en lithographie. Vous n'avez pas oublié le premier *Hamlet* en largeur, daté de 1828. Celui qui figure ici, se rapproche, sans l'égaler, de l'admirable peinture de 1839, celle qui doit venir au Louvre par suite du legs de M. Cottier. Sauf en cette dernière composition, je trouve que Delacroix a toujours forcé le drame de cette scène, à mon avis plus triste que violente.

15, 16. La violence était à sa place dans la *Lutte d'Hamlet et de Laertes sur la fosse d'Ophélie.* Delacroix l'avait poussée à un tel paroxysme, qu'il n'osa point sans doute publier cette pièce dans l'édition primitive. Il eut tort pourtant de la retrancher : c'est elle qui donne la note éclatante et marque le comble du trouble, avant la

pièce finale du *Duel,* où, suivant les règles du drame antique, tous les mouvements tumultueux de la passion se recomposent dans la mort et dans la beauté (1).

Je vous ai dit quel avait été le succès du *Faust* ou plutôt son insuccès. La publication de l'*Hamlet* eut un sort encore plus déplorable. Delacroix l'avait prise à ses frais; Villain était l'imprimeur, et l'éditeur, Gihaut. Se défiant de sa spéculation, sur laquelle il hasardait la somme encore grosse pour lui de cinq ou six cents francs, Delacroix n'avait fait tirer qu'à vingt épreuves sur chine, et soixante sur blanc, en tout quatre-vingts. Le prix des premières était de vingt francs, celui des secondes de quinze francs pour toute la suite; Gihaut n'en vendit pas cinq exemplaires. On avouera qu'il était permis de se décourager à moins.

On peut croire qu'en effet Delacroix se découragea, car la suite de *Gœtz* ne fut jamais achevée. Il s'y était mis dès 1836, et l'avait menée concurremment avec l'*Hamlet* jusqu'au jour où l'échec misérable de ce dernier lui ôta toute espérance; sept compositions seulement en avaient été exécutées.

La série de *Gœtz de Berlichingen* n'a point et ne pouvait point avoir la portée morale de l'*Hamlet* ni même du *Faust*. Le sujet par sa nature s'y refusait. En revanche, il offrait la plus abondante série de situations dramatiques; il entrait à merveille dans le goût exotique et archaïque du moment; il se prêtait comme nul autre aux riches développements d'une imagination éprise de mouvement et de couleur. Delacroix conçut ses compositions dans des intentions exclusivement pittoresques, il leur donna des dimensions plus grandes que celles de l'*Hamlet,* et même du *Faust;* il mit à leur exécution un soin visible, qui suffisait à leur faire dans son œuvre une importance un peu méconnue.

Je vous en décrirai trois seulement. D'abord celle qui représente le vieux général écrivant ses mémoires. Au lieu de s'en tenir aux vrais

(1) J'ajoute pour les amateurs que les dessins définitifs de presque toutes les pièces de l'Hamlet ont été conservés, et que quatre d'entre eux, ceux des numéros 3, 5, 10 et 15 sont reproduits dans la précieuse publication des fac-similés de M. Robaut. Leur comparaison avec les lithographies est donc à la portée de chacun. On y peut juger du point précis où Delacroix arrêtait les détails de son exécution, avant de se mettre à la pierre lithographique.

types allemands du XVI^e siècle, que les bois de l'époque lui fournissaient en abondance, Delacroix a voulu trouver pour son héros une physionomie plus expressive : il y a réussi pleinement. La figure de son Gœtz, qu'on prendrait pour un portrait, tant elle est imprévue et vraie, rend avec éloquence le découragement de l'homme de guerre condamné au repos. A côté de lui, sa femme appuyée au dossier de son siège est délicieusement belle et familière. On croit entendre leur dialogue. « *Élisabeth :* Écris ton histoire que tu as déjà commencée; donne à tes amis un moyen de confondre tes ennemis, à la postérité la joie de ne pas te méconnaître. — *Gœtz :* Ah! écrire, ce n'est qu'une oisiveté affairée, je n'en ressens que du dégoût. »

*Gœtz écrivant ses mémoires.*

Après cette page où la mélancolie du calme est si pénétrante, il faut mettre pour le contraste l'*Enlèvement de Weislingen.* C'est la plus furieuse mêlée qu'on puisse rêver, la rage de la lutte poussée jusqu'au tourbillon. Mais, aux yeux de ceux qui aiment Delacroix, la pièce n'en a que plus de prix. On y étudiera, comme nulle part, ce dessin du maître, en son temps si méconnu, si éloquent néanmoins avec ses lignes qui ondulent comme le drapeau dans la bataille.

Mais la plus belle, selon moi, des pièces du *Gœtz*, et la plus saisissante, c'est *Gœtz recueilli par les Bohémiens.* Elle serait digne de Rembrandt par le pathétique autant que par l'effet. Vous vous rappelez le sujet : c'est vers la fin du drame; Gœtz a repris son épée et sa vie d'aventures. Tout à coup nous sommes transportés dans la lande déserte. Les Bohémiens, race nomade, séparée du reste du peuple, indifférente à ses maux, causent dans leur camp et se racontent leurs prises. C'est alors que Gœtz égaré, sanglant, épuisé, paraît et demande secours à ces malheureux qu'il défendra tout à l'heure. Delacroix a fait son Gœtz beau comme un Christ humain. Avec quelle profonde mais virile mélancolie, il se

*Gœtz recueilli par les Bohémiens.*

laisse aller sur son cheval, et s'abandonne à son sauveur! Avec quelle sollicitude et quelle charité le chef des Bohémiens, une sorte de moujick en costume des pays d'Orient, le recueille et le touche! Toute la vie de guerre est là, avec les sentiments de pitié et de fraternité qu'elle fait jaillir des cœurs les plus rudes. A quoi bon dire encore que le cadre est digne du tableau : les personnages accessoires, jeunes Bohémiens de l'autre côté du cheval, femmes par derrière, aussi bien que le paysage assombri par l'heure, et le ciel qu'un reste de jour éclaire à l'horizon?

Delacroix ne fit tirer son *Gœtz* qu'à un tout petit nombre d'épreuves, pour lui-même et pour quelques amis; c'est ce que nous apprend une lettre à Villain du 6 décembre 1843 (1842?). La publication partielle qui a mis quatre des sept pièces dans le commerce n'eut lieu que depuis sa mort, sur un tirage de Bertauts. Tous les croquis des marges n'y ont même pas été effacés.

Mais on sait que les compositions du *Gœtz* servirent à Delacroix pour une autre tentative. En 1845, quatre d'entre elles paraissaient dans le *Magasin pittoresque*, dessinées sur bois par lui-même, et gravées sur ces dessins par les graveurs ordinaires de la revue de M. Charton. Comparer ces bois aux lithographies, c'est une fois de plus saisir le travail de la pensée du maître, et sa façon de revenir sur l'inspiration première. Deux sont justement la reproduction des lithographies que je viens d'analyser. Dans le *Gœtz écrivant ses mémoires*, les changements sont tous de détail. Le groupe est resserré, les costumes sont plus fidèles, les attitudes mieux définies, notamment celle d'Élisabeth, les draperies plus libres; en revanche la figure de Gœtz a perdu de son individualité, elle est plus rude, plus simple. Élisabeth, autrement coiffée, est beaucoup moins jolie, elle a peut-être plus de grandeur. En un mot, la lithographie est d'une inspiration plus fraîche, le bois d'une correction plus mûrie : au goût de chacun de se prononcer entre les deux ouvrages. Dans le *Gœtz chez les Bohémiens,* les variantes sont bien plus accentuées. Le paysage si expressif de la lithographie disparaît : le ciel du soir, la couleur rembranesque de l'ensemble sont abandonnés. Plus de jeunes Bohémiens derrière le groupe principal, ni de femmes sur la gauche : seulement une petite fille, charmante il est vrai, mais qui n'est là que pour l'effet pittoresque. Delacroix a-t-il pensé que la gravure sur bois serait

impuissante à rendre les effets si beaux que la pierre lui avait donnés? ou bien sous l'empire d'autres idées, a-t-il voulu s'en tenir exclusivement aux exemples des vieux maîtres du bois?

Il n'est pas douteux qu'à cette époque un travail en ce sens ne se soit fait dans sa pensée. L'article explicatif qui accompagne les bois du Gœtz, contient en effet à son début, les lignes suivantes : « Celui qui vient retracer les mœurs simples mais énergiques du moyen âge, doit se garder d'employer les crayons moelleux qui conviennent aux bergeries. C'est avec une pointe de fer qu'il burinera les traits des vieux héros, rudes et inflexibles comme leurs armures. On pourrait dire d'ailleurs que, pour donner une idée fidèle de la vie dans les siècles passés, on ne saurait mieux faire que de montrer les hommes, à peu près tels que les représentaient les artistes de leur temps.

« De quel style, par exemple, la gravure sur bois eût-elle figuré, au XVI^e siècle, l'histoire de Berlichingen à la main de fer? C'est la question que M. Eugène Delacroix semble avoir voulu résoudre dans quatre esquisses qu'il a faites sur bois à notre intention, et où l'on retrouvera la naïveté, la large manière et toutes les fortes qualités des anciens maîtres. Pour un essai semblable il était impossible de faire choix d'un meilleur sujet... » (*Magasin pittoresque*, 1845, page 140.) Des paroles aussi nettes ne sauraient êtres prises pour un simple développement littéraire : visiblement elles traduisent les idées de Delacroix. Occupé de ses grands travaux du Palais-Bourbon et du Luxembourg, il se trouvait naturellement ramené à Rubens et par là aux bois de Christophe Jegher. Il était vivement frappé de leurs qualités de force et de style; il les étudiait assidûment, et s'en pénétrait jusqu'à faire des copies peintes de Rubens d'après eux (1). Surtout il leur empruntait une façon particulière de dessiner à la plume dont nous avons l'exemple complet dans la dernière de ses œuvres sur pierre, la brillante autographie d'*Hercule et Antée;* rude méthode, aujourd'hui peu comprise de la foule, mais qui satisfaisait autrefois Titien et Rubens; larges hachures, brusques, sommaires, rapides, mais toujours dictées par le sens de la forme, incomparables surtout pour faire vibrer la lumière dans l'irrégularité des tailles.

Au reste, cette autographie d'*Hercule et Antée* mérite bien de nous

(1) *Suzanne au bain.* (Numéro 737 du catalogue de M. Robaut.)

arrêter à plus d'un titre. Elle n'est pas seulement l'unique sujet mythologique et décoratif que Delacroix ait mis sur pierre, elle est aussi, dans cet ordre, une de ses compositions les plus grandioses et les plus belles. Les reliefs ont réellement une ampleur sculpturale. On sait que de fois, en présence d'œuvres de Delacroix, Préault, Barye, Mène, tous nos grands sculpteurs d'esprit ouvert se sont écriés : « Cet homme était autant sculpteur que peintre. » Tout à l'heure j'avais mis en regard le noble groupe de Jean Bologne, l'*Enlèvement des Sabines*, gravure en clair obscur d'A. Andréani. Dans les deux ouvrages, c'était une entente égale de l'équilibre des masses, une égale puissance dans le développement des lignes. Par un point seulement, dans ces deux arts si divers, Delacroix l'emporte; il y a chez lui, si j'ose ainsi parler, plus de nature, moins de facture. En regardant le maître du XVI^e siècle, ce sont toutes les merveilleuses traditions de l'art italien qui vous reviennent à la pensée. Devant le maître de nos jours, on oublie presque l'art, pour ne penser plus qu'à cette bestiale et grandiose bataille entre deux êtres surhumains dont l'un étouffe l'autre dans ses bras, tandis que la Terre, sa mère, assiste, impuissante et farouche, à sa défaite.

Nous voici au bout de cette revue, trop longue peut-être, non de toutes les lithographies de Delacroix, mais des principales, j'entends de celles qui m'ont paru le mieux représenter sa pensée. Ai-je achevé cependant de vous les faire connaître? c'est le propre des vrais grands hommes de soulever autour d'eux mille questions et de laisser, dans ce qu'ils ont fait, un sujet de méditation inépuisable. On a dit de l'œuvre de Rembrandt que c'était un monde. C'en est un aussi que l'œuvre que je viens d'analyser, avec cette différence que Delacroix est encore tout près de nous, et que sur ses travaux comme sur lui-même, nous avons une abondance de renseignements qui manquent totalement sur la personne de Rembrandt et sur ses ouvrages. Je dois m'arrêter pourtant, et ne veux plus ajouter que quelques mots concernant exclusivement le lithographe.

Un fait est évident : c'est qu'une lithographie de Delacroix se reconnaît à première vue. A la rigueur, telle lithographie de Bouquet d'après Decamps (je cite exprès un des maîtres les plus accentués) pourrait être prise pour une pièce originale. Je ne connais rien de

personne qui puisse être pris pour un Delacroix. Delacroix lithographe (je ne parle pas du peintre) a donc une manière. Cependant, aussitôt qu'on y regarde de près et que l'on compare les pièces diverses du maître pour définir cette manière, on est surpris. On cherche les points de ressemblance dans la facture, dans les effets désirés et obtenus, dans le goût général de l'exécution, et l'on ne trouve pas. C'est une variété sans fin dans le procédé, un recommencement infatigable de tentatives, toujours aussi vite abandonnées. On croirait que le maître apporte une sorte de coquetterie à se déprendre de toute habitude. Il est précis, non sans sécheresse, dans la *Consultation;* il est d'une richesse et d'un éclat incomparable dans le *Faust*, il est coloré dans l'*Hamlet* et souvent d'une extrême transparence. Il s'en tient, dans toutes les pièces qui précèdent, aux seuls effets du crayon, et dans le *Gœtz*, il semble aspirer à ceux de la peinture qu'il atteint réellement dans ses lions et ses tigres. Ainsi, même quand il vient d'affirmer sa pensée avec la plus fière certitude, il reste comme incertain sur le mode de l'exprimer. Il trouve bien une formule et dix formules, toutes originales et du plus vif intérêt; aucune ne paraît lui donner une satisfaction définitive.

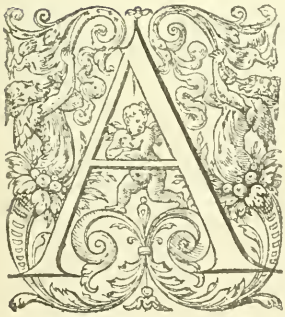
Alors on est bien forcé d'en venir à cette conclusion singulière et vraie pourtant : c'est que le seul lien par où l'œuvre de Delacroix forme un tout si énergique, c'est son dessin; que c'est lui qui donne aux moindres croquis l'effet, le caractère, la vie, et qu'il est aussi impossible de confondre que de méconnaître. Et avec cette notion nouvelle que de choses s'expliquent, qui sans cela paraissent inexplicables! En voici deux : l'absence d'origines à tout cet œuvre si important et si admirable; l'absence d'école aussi et d'influence sur le sort de l'art lithographique. Seul peut-être des hommes de son temps, Delacroix ne doit rien ni à Géricault ni à Bonington ses amis, ni à Charlet qu'il a tant admiré. On a parlé de Goya, parce que les *Taureaux* de Bordeaux se sont trouvés à sa vente, mais il faudrait des points d'imitation ou de simple ressemblance. Vainement on tentera de prouver le contraire : Delacroix en lithographie s'est fait lui-même, et ce n'est pas un des moindres charmes de ses productions que cette continuelle invention du procédé suivant le besoin ou le caprice de l'inspiration naissante. Pas plus d'élèves, enfin, que de maîtres : c'est au plus beau moment de sa carrière, nous l'avons vu,

que Delacroix laisse échapper de sa main le crayon lithographique : c'est au moment où tout ce qu'il y a d'artistes de talent s'essaye à son tour sur la pierre. Quelqu'un se trouve-t-il qui profite des enseignements qu'un maître reconnu, un peintre chef d'école vient de jeter à pleines mains dans le *Gœtz*, dans l'*Hamlet*, dans tant de pièces admirables et même admirées? Non, tous obéissent à une autre direction, et littéralement Delacroix lithographe a passé seul au milieu de son temps. Y a-t-il perdu quelque chose, et peut-on dire que la solitude ait jamais fait tort à la grandeur?

GERMAIN HÉDIARD.

# DONATELLO [1]

## IV



Côté des quatre bas-reliefs du Santo de Padoue, on doit grouper divers bas-reliefs qui marquent un pas de plus dans la voie expressive : ce sont les *Pieta* de Padoue et de Londres, et la grande *Mise au tombeau* de Padoue. Les deux *Pieta* sont des compositions très simples et très émouvantes, représentant le Christ mort soutenu par des enfants qui pleurent. Quant à la *Mise au tombeau*, c'est une magistrale composition se développant avec ampleur dans une violence d'effet que Rubens seul a pu égaler.

A la même série appartiendrait la *Mise au tombeau* de Vienne, mais un peu de froideur dans la composition, la monotonie des

(1) Voir *L'Artiste* de juillet, août et septembre (1889, II, 17, 118 et 161).

attitudes, l'abus des visages tournés de profil, le type romain trop accusé peuvent faire douter de l'authenticité de cette œuvre, qui dans tous les cas doit être tenue pour très inférieure à la *Mise au tombeau* de Padoue (1).

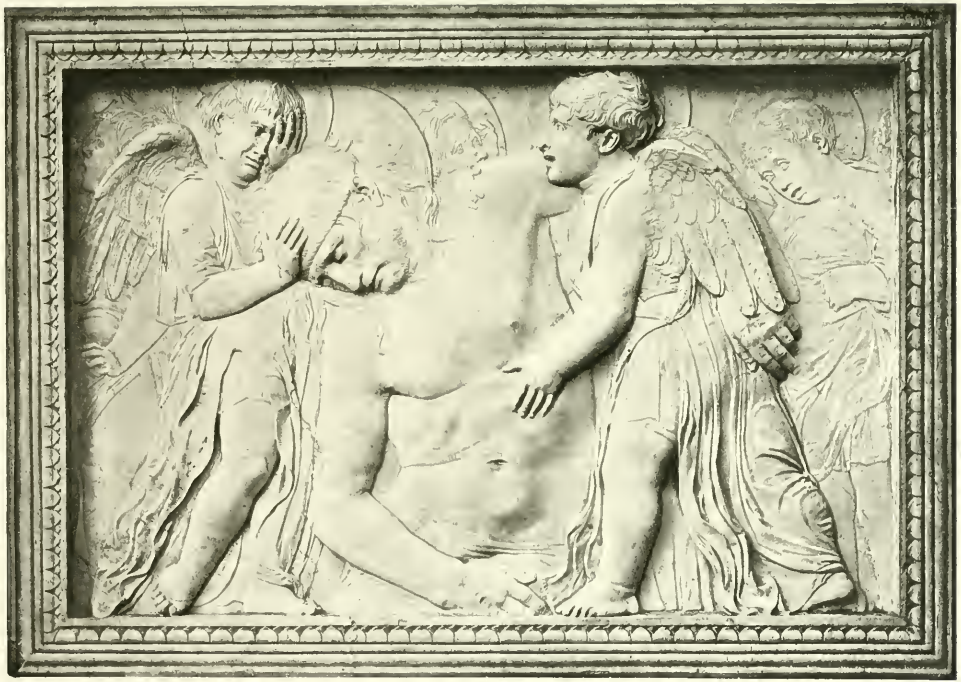
Avant de quitter Padoue et de parler des derniers bas-reliefs faits à Florence par Donatello, il convient d'ouvrir une parenthèse pour signaler la statue équestre de Gattamelata, œuvre qui avait motivé la venue de Donatello à Padoue. Je ferai remarquer particulièrement, à l'appui de la thèse que je soutiens ici, avec quelle scrupuleuse fidélité, Donatello se soumet aux indications du modèle. Dans cette statue tout est emprunté à la nature. Le type du cheval, quoi qu'on en ait dit, est sans aucun rapport avec les chevaux grecs ou romains. C'est une monture énorme, comme l'était la race créée pour porter des harnais de guerre, tout bardés de fer. Dans le harnachement du cheval, dans le costume du cavalier, pas une trace d'emprunt à l'art antique. On peut admirer sans restriction l'allure frémissante du cheval, la pose si simple et si noble du Gattamelata et la tête qui est un morceau hors ligne, digne pendant du *Pogge* et du *Zucchone*.

A Padoue, Donatello eut auprès de lui un certain nombre d'élèves dont on sait les noms : Giovanni de Pise, Antonio Celino, Urbano de Cortone et Francesco del Valente. Le nombre de ces élèves a été accru par suite d'une singulière méprise. Dans un des bas-reliefs du Santo (celui de *l'Avare*), sur deux pierres sépulcrales, on relève les inscriptions suivantes :

| | |
|---|---|
| S DI PIE | S ANT |
| RO ET BA | DI GIO |
| RTOLOM | DE SE |
| EO | E SVOV |
| E SUO | |

Ces mots de pure fantaisie, qui n'ont d'autre but que de figurer

(1) Je dois dire ici que M. Tschudi, dont l'opinion a tant de valeur, ne met pas en doute l'authenticité du bas-relief de Vienne. « C'est, dit-il, une riche composition parfaitement ordonnée, d'une éloquence entraînante et d'une telle certitude et excellence d'exécution qu'elle laisse transparaître en tous les points la main du maître. Toutefois l'influence de l'art antique est ici plus sensible que dans tous les autres bas-reliefs de Donatello. » Par contre l'œuvre est tenue pour apocryphe par M. Gaetano Milanesi, l'éminent historien de l'art florentin.



[illegible] de Donatello — [illegible] — Héliogravure Schwartzwebel

[illegible] PAR LES ANGES

[illegible] Kensington Museum [illegible]

une inscription tombale, ont été lus ainsi : *Ser di Pietro e Bartolomeo et suorum. Ser Antonio di Gioranni de Senis et suorum.* Et à la suite de cette lecture on a donné le jour à des artistes qui n'ont jamais existé. Cette erreur, créée par Gonzati et acceptée par tous les écrivains, vient d'être réfutée par M Venturi *(Rivista critica)*.

Nous rapprocherons des bas-reliefs de Padoue les deux portes de Saint-Laurent à Florence, portes faites immédiatement avant la période padouane ou dès le retour de Donatello à Florence. Un pur bijou ces deux portes; aucune œuvre de Donatello ne révèle plus la finesse de son intelligence et les infinies ressources dont il disposait. Ayant une porte à exécuter, Donatello reste fidèle à la tradition des grands artistes du moyen âge et, sans suivre les errements de Ghiberti, il conserve la division régulière, nettement marquée, qui résulte de l'assemblage des diverses pièces de bois formant une porte. Chaque battant est divisé en cinq compartiments, entourés chacun d'une large bordure. Se rappelant les formes simples, si décoratives, des dyptiques consulaires et des ivoires bysantins, Donatello n'emploie pour toute décoration que deux personnages debout, motif qui, en se reproduisant uniformément dans chaque caisson, donne à la porte un grand effet décoratif. Et pour savoir de quelles ressources peut disposer le génie inventif d'un artiste, il faut voir comment Donatello, sans rompre les lois de l'harmonie, a pu varier un thème aussi uniforme. Remarquons que Donatello a construit deux portes sur le même modèle et que le motif est reproduit vingt fois sans être jamais le même. Ces deux personnages qui marchent, pensent, écrivent, causent, discutent, tantôt gravement, tantôt avec la plus vive animation, créés avec tout l'esprit de Donatello, révélant sa merveilleuse habileté dans l'art de modeler une main, un pied, une figure, un bout d'étoffe, sont un des plus fins régals qui puissent réjouir l'œil d'un artiste.

Nous signalerons la frappante analogie qui existe entre les portes de Saint-Laurent et un des bas-reliefs sculptés par Luca della Robbia au Campanile de Florence. Dans ce bas-relief, un des chefs-d'œuvre de l'art florentin, où la *Philosophie* est représentée par deux personnages debout, discutant avec violence, Luca della Robbia a fait preuve d'une énergie et d'une gravité qui ne lui est pas habituelle. On pourrait se demander qui, de Donatello ou de Luca della

Robbia, a eu la primeur de cette idée qui s'épanouit si largement dans les portes de la sacristie de Saint-Laurent, et qui se trouve déjà indiquée dans les stucs faits par Donatello pour le dessus des portes de cette sacristie. Le bas-relief de Luca della Robbia et les stucs de Saint-Laurent sont à peu près de la même époque, de 1437 à 1440. A raison du caractère anormal que présente dans l'œuvre de Luca della Robbia le bas-relief du Campanile, il est permis d'affirmer que c'est lui qui s'est inspiré de Donatello. Et dans cet ordre d'hypothèses pour prouver l'autorité de Donatello sur Luca della Robbia, je rappellerai ce fait singulier qu'en 1438 Donatello a fait un modèle en cire, de figures et d'histoires, pour un autel de marbre que Luca della Robbia devait sculpter au Dôme de Florence.

Nous arrivons enfin à la dernière œuvre de Donatello, aux *Chaires de Saint-Laurent* qui sont comme le résumé de toutes ses recherches et de toute sa science : œuvre belle entre les plus belles, dessinée comme un Albert Dürer, mouvementée comme un Rubens, profonde comme un Rembrandt, dramatique comme un Jean Bellin. Il n'y a plus trace ici d'art conventionnel; aucune figure ne vient étaler des grâces inutiles et, au milieu d'une scène dramatique, faire parade de son élégance. Pas un détail qui détourne l'œil et la pensée; chaque trait, chaque forme est comme un clou qui enfonce plus avant l'émotion.

Il est fort intéressant de comparer les bas-reliefs de Saint-Laurent avec ceux de Padoue. Ces œuvres sont séparées par quelques années à peine; mais Donatello a des ressources si variées, il renouvelle si constamment son art en le perfectionnant que ces deux séries de bas-reliefs n'ont presque rien de commun entre elles. Comparée à celle de Padoue, l'œuvre de Saint-Laurent marque un pas en avant dans la voie de l'art libre. Ici la pensée est souveraine maîtresse; tout, absolument tout, lui est subordonné. Aussi le bas-relief prend une variété de composition, un accent de vérité, une puissance expressive que les bas-reliefs de Padoue n'avaient pas. L'œuvre de Padoue a en propre une exécution extrêmement finie. Donatello entouré de nombreux élèves, a accumulé les difficultés du travail, chargeant les fonds à l'excès, multipliant les détails. A Saint-Laurent l'œuvre est plus simple, la main du maître est plus apparente et son âme parle plus haut. Les quatre bas-reliefs du Santo étaient construits à peu près

sur le même modèle; ici chaque bas-relief est de forme différente et de la forme la plus imprévue, et rien dans l'art moderne n'est plus libre et plus beau que le *Christ devant Pilate,* la *Mise au tombeau* et la *Descente de croix* (1).

Relativement à ces deux chaires, il se passe un fait bien singulier. On en parle légèrement et un peu vite dans les livres; et ce discrédit vient de ce que Vasari a prétendu que les chaires laissées inachevées par Donatello ont été terminées par Bertoldo son élève. Mais il suffit de voir les bas-reliefs de Saint-Laurent pour comprendre que la pensée première et l'exécution du plus grand nombre des bas-reliefs révèlent le génie de Donatello dans toute sa puissance (2). On connaît mal Bertoldo; mais le peu que l'on possède de lui : une *Médaille de Mahomet,* un groupe le *Bellérophon et Pégase* de la collection Ambras de Vienne, et un bas-relief des Uffizzi, ne permet pas de lui assigner une place prépondérante. Au surplus Bertoldo nous apparaît comme un des maîtres les plus éloignés de la fougue réaliste de Donatello, et comme un de ceux qui portent la responsabilité d'avoir détourné l'art italien de sa voie pour le mettre à la remorque de l'art antique. C'est dans l'atelier de Bertoldo, directeur des Antiques de la collection des Médicis, que Fra Bartholomeo et Michel-Ange prirent le goût des draperies lourdes, des formes tourmentées ou sans précision, qui perdirent l'école italienne en la détournant de l'étude de la nature pour l'immobiliser dans l'imitation du passé.

Ne cherchons donc pas à diminuer la part de Donatello dans l'œuvre de Saint-Laurent. Le froid, le solennel, le Romain Bertoldo

(1) Comment peut-il se faire que notre école de sculpture moderne ait si absolument renoncé au bas-relief, une forme d'art si admirable? Avec le bas-relief, le sculpteur double les ressources de son art. Comme le peintre, il peut grouper des personnages, varier les lignes à l'infini et développer les grands sujets historiques. Et pour se placer au point de vue pratique, qui tient une si grande place dans le développement de l'art, le bas-relief a ce dernier avantage de correspondre beaucoup plus que la grande statuaire aux besoins de la civilisation moderne. Nos petits appartements se prêtent mal à recevoir de grandes statues; mais tous nos salons pourraient être décorés avec un bas-relief comme ils le sont avec un tableau.

(2) Deux bas-reliefs paraissent inférieurs aux autres : *Jésus au jardin des Oliviers* et la *Descente du Saint-Esprit:* si quelques bas-reliefs ont été achevés par Bertoldo après la mort de Donatello, ce sont ceux-là.

n'y est pour rien. C'est du Donatello dans toute sa pureté, c'est la fleur de son art (1).

En étudiant cette œuvre immense de Donatello qui aurait fait la fortune de dix sculpteurs, nous n'avons encore rien dit de ce qui fut une des préoccupations les plus constantes de sa vie, son amour pour les petits enfants. Personne ne les a plus aimés, et seul Rubens a su leur faire une aussi large place dans ses œuvres. Si l'on voulait compter les enfants éclos sous le ciseau de Donatello, c'est par centaines qu'il faudrait le faire. Il a composé des œuvres entières avec des motifs enfantins, telles que les *Rondes* de la chaire du Prato et de la Cantoria du Dôme de Florence, les *Porteurs de guirlandes* de la sacristie du Dôme, les *Jeux bachiques* du piédestal de la *Judith*, les *Musiciens* de Padoue; en outre, il n'est pour ainsi dire pas une seule de ses œuvres où une petite place ne leur soit réservée. Partout, même là où sa présence est la plus inattendue, un enfant se voit comme une signature. A Vienne, dans le *Festin d'Hérode*, le bourreau met en fuite deux enfants tout épouvantés; à Padoue, dans les foules qui assistent aux miracles du saint, toujours quelque enfant est pendu aux jupes de sa mère. Même dans les *Pieta*, dans un motif où personne n'a songé à les faire intervenir, Donatello en fait des acteurs principaux, et sur le corps du Christ il verse les larmes des petits enfants.

Donatello devait apporter dans l'observation de l'enfant cette lumineuse intelligence qui brille dans la moindre de ses œuvres. L'idée essentielle qu'il s'en est faite est que l'enfant est un être qui bouge et

(1) Voici l'indication des sujets des deux chaires :

| | | | |
|---|---|---|---|
| CHAIRE DE GAUCHE | Partie antérieure : | *Crucifixion. — Descente de croix.* | Donatello. |
| | Partie latérale : | *Mise au tombeau.* | Id. |
| | Id. | *Le Christ devant Caïphe et Pilate.* | Id. |
| | Partie postérieure : | *Jésus au jardin des Oliviers.* | Id. |
| | Id. | *Saint Marc. — La Flagellation.* | Bois du XVI^e siècle. |
| CHAIRE DE DROITE | Partie antérieure : | *Le Christ aux limbes. — Résurrection. — Ascension.* | Donatello. |
| | Partie latérale : | *Les Maries au sépulcre.* | Id. |
| | Id. | *Descente du Saint-Esprit.* | Id. |
| | Partie postérieure : | *Martyre de saint Laurent.* | Id. |
| | Id. | *Saint Luc. — Jésus insulté.* | Bois du XVI^e siècle. |

qui crie. Là où tant d'autres ne voient qu'une jolie poupée rose toujours gracieuse et riante, Donatello voit la vie naissante, l'activité d'un organisme jeune, le bruit et l'action. Comme elle court, comme elle saute, cette longue farandole qui se déroule sur la chaire de Prato et la Cantoria de Florence; comme ils sont fous les petits vendangeurs de la *Judith;* comme ils chantent bien les musiciens de Padoue; comme ils ont peur à Sienne; comme ils pleurent dans les *Pieta;* comme ils sont hardis ou craintifs sur les corniches du Dôme et de Santa Croce! Quel monde turbulent et quelle variété! Le secret du génie de Donatello est dans l'intensité de son observation, sa fidélité à la nature et l'accord intime entre l'œuvre et la pensée. Place-t-il des enfants sur une corniche? il pense aussitôt aux divers sentiments que fera naître cette situation anormale; chez les uns la peur, chez d'autres la jactance, et au lieu d'une œuvre banale nous avons une œuvre qui vit.

Il nous reste une question à traiter, la plus délicate de toutes, la plus obscure. Jusqu'ici en parlant de Donatello nous n'avons invoqué pour caractériser sa manière, que des œuvres d'une authenticité indiscutable; mais, à côté des œuvres certaines, dont la date même nous est connue, vient prendre place toute une série d'œuvres sans état civil, qui dans les divers musées d'Italie et d'Europe, portent le nom de ce grand maître. Ce sont principalement des bustes de petits enfants et des bas-reliefs représentant des Madones.

Relativement aux bustes d'enfants, il semble qu'il soit facile d'arriver à une certitude, les œuvres de Donatello nous fournissant d'innombrables points de comparaison. Eh bien, c'est l'étude attentive des œuvres certaines qui a conduit la critique à suspecter la plupart, sinon la généralité de ces bustes. Ce sont des œuvres douces, un peu molles, aux traits fins, sans grand caractère, où la principale préoccupation de l'artiste est un arrangement de cheveux, un modelé de chairs grasses, détails dont Donatello s'est toujours désintéressé. Au lieu de ce modelé si poussé et si fini qui caractérise tous ces bustes, nous trouvons toujours chez Donatello un modelé vif et violent; au lieu de ces figures douces, calmes, inexpressives, toujours des expressions énergiques; au lieu d'une exécution molle, une facture ferme jusqu'à la brutalité. Les cheveux notamment, si fins et si soyeux dans les bustes dont nous parlons, sont presque toujours exécutés par Donatello, comme

des paquets de cordes (1). Nous pensons qu'il faut rayer de son œuvre toute cette série sur laquelle s'est faite la légende d'un doucereux Donatello.

Même observation et pour les mêmes raisons relativement aux nombreux reliefs réprésentant des Madones. Ce sont, du reste, ainsi que les bustes d'enfants, des œuvres d'un grand prix, et si on les enlève à Donatello ce n'est pas en raison de leur infériorité, mais uniquement en raison de la particularité de leur style.

Dans l'art du portrait Donatello fut inimitable, et presque toutes ses statues devraient être étudiées à ce point de vue particulier. Les figures du *Pogge*, de l'*Habaccuc*, du *Zucchone*, du *Jérémie*, du *Gattamelata* et du *Saint François*, sont des œuvres stupéfiantes, certainement un de ses plus grands titres de gloire. Ce que Donatello voit dans le portrait, c'est le grand caractère de la figure. Il le marque si profondément que ses personnages semblent doués d'une vie surnaturelle. Plus que personne il a su leur donner un grand sentiment de noblesse, de sérieux, de gravité, non en atténuant les particularités de la physionomie mais en les poussant à l'extrême.

En dehors de ces statues, Donatello a-t-il fait des portraits? A cette question on ne répond que par une seule œuvre : le buste peint de *Niccolo d'Uzzano*. Cette œuvre est fort remarquable, mais c'est une de celles dont nous contesterions le plus volontiers l'attribution à Donatello. La figure sans doute est pleine de vie, elle l'est à un point surprenant, mais la pose est maniérée, l'observation n'est pas très pénétrante, elle manque de ce sérieux, de cette profondeur qui est la marque du maître. Certains détails d'autre part sont en désaccord avec les habitudes de Donatello qui évitait les détails insignifiants. Cette œuvre me paraît être d'une date postérieure à Donatello; elle n'a déjà plus la simplicité de la première moitié du xv^e siècle et se rapproche de l'art du *Mellini* de Benedetto da Majano. Il n'existe pas le moindre document autorisant cette attribution à Donatello, pas plus

(1) « Pour la chevelure, écrit Perkins, les anciens étaient certainement sans rivaux, mais nul sculpteur ancien ou moderne n'a jamais surpassé Donatello dans l'art de donner aux cheveux le naturel et la souplesse. » Nous croyons que cet éloge de Perkins, si souvent reproduit, n'est fondé que sur des œuvres apocryphes et doit être adressé non à Donatello mais à ses successeurs, notamment à Desiderio da Settignano, à Antonio Rossellino, à Benedetto da Majano, auteurs probables des bustes d'enfants et des Madones attribués à Donatello.

qu'il n'en existe pour voir là un portrait de Nicolo d'Uzzano. Nous sommes dans le monde de l'invention pure (1).

A propos de nos dernières observations, nous rappellerons combien on a eu de tendance en Italie, depuis plusieurs siècles, à grouper sous un seul nom, sous le plus célèbre, les œuvres de toute une école. La gloire de Donatello a attiré à elle comme un aimant toutes les œuvres du xv^e siècle. Le plus grand service à rendre à l'histoire de l'art italien est de faire disparaître cette confusion et de restituer à une foule d'artistes qu'on oublie, la gloire à laquelle ils ont droit.

Dans cette étude sur Donatello, nous avons attaché une grande importance à la classification des œuvres. L'œuvre d'un maître ne prend toute sa valeur que le jour où elle est classée : seul un classement rigoureux montre ce que l'artiste a cherché, ce qu'il a reçu de ses devanciers et ce qui fut son œuvre propre. Voici, en résumé, l'ordre chronologique qu'il faut adopter, selon nous, pour cataloguer l'œuvre de Donatello :

(L'astérisque indique les dates certaines)

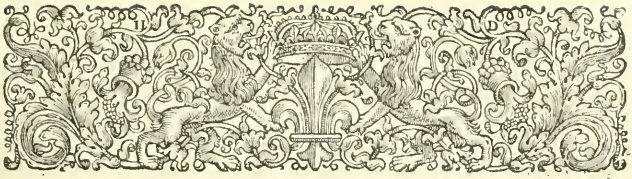
| | |
|---|---|
| * 1404 | Donatello travaille dans l'atelier de Ghiberti. |
| * de 1406 à 1408 | Deux *Prophètes* sur la porte de la Mandorla (Dôme de Florence). |
| * 1411 | *Saint Marc* d'Or san Michele.<br>*Saint Pierre* d'Or san Michele. |
| * 1414 | *Saint Georges* d'Or san Michele. |
| de 1415 à 1420 | *Saint Jean Évangéliste* du dôme de Florence.<br>*Abraham et Isaac* du Campanile.<br>*David* en marbre du Bargello.<br>*Saint Jean* du Campanile. |
| vers 1425 | *Habacuc* du Campanile.<br>*Le Pogge* du Dôme. |
| * 1423 | *Saint Jean-Baptiste* de Berlin (fait pour le dôme d'Orvieto). |
| * de 1424 à 1427 | *Monument Jean XXIII* du baptistère de Florence. |
| * 1427 | *Monument Brancacci* de Naples. |
| * de 1427 à 1428 | Travaux à Sienne : 1. Effigie tombale de G. Pecci.<br>2. Le *Festin d'Hérode*, bas-relief.<br>3. La *Foi* et l'*Espérance*.<br>4. Deux enfants. |

(1) Pour maintenir à Donatello l'attribution de ce buste, M. von Tschudi est obligé de supposer que la peinture qui le recouvre est postérieure à l'exécution du buste; mais c'est une hypothèse peu vraisemblable. Le buste, fait pour être peint, a été peint par le sculpteur lui-même.

| | |
|---|---|
| * de 1428 à 1434 | *Chaire* de Prato. |
| * 1423 | *Autel* de Saint-Pierre de Rome. |
| vers 1430 | *Annonciation* de Santa Croce.<br>*Saint Jean* des Martelli.<br>*David* en bronze du Bargello.<br>*Cupidon* du Bargello.<br>*Judith.* |
| de 1430 à 1444 | *Le Zucchone* du Campanile.<br>*Jérémie* du Campanile.<br>*Saint Jean-Baptiste* en marbre du Bargello.<br>*Le Christ soutenu par les anges* de Londres.<br>La sacristie de Saint-Laurent. |
| * de 1444 à 1450 | Travaux à Padoue : A Gattamelata.<br>B Chapelle du Santo.<br>1. Quatre bas-reliefs.<br>2. Sept *statues.*<br>3. Quatre *symboles des Évangélistes.*<br>4. *Enfants musiciens.*<br>5. *Crucifix.*<br>6. *Mise au tombeau.*<br>7. *Pieta.* |
| * 1451 | *Saint Jean-Baptiste* de Venise..<br>*Madeleine* du baptistère de Florence. |
| * 1457 | *Saint Jean-Baptiste* de Sienne. |
| * de 1462 à 1466 | Deux *Chaires* de Saint-Laurent à Florence. |

De notre classification il résulte que toutes les recherches de Donatello ont été dirigées vers le mouvement, l'expression et la vie. Le résumé de sa pensée est à Padoue et à Saint-Laurent. Il s'y montre le maître le plus ardent et le plus dramatique que l'on ait jamais vu. On peut ne pas aimer Donatello, mais il faut avant tout reconnaître ce qu'il a été. Il ne faut pas faire de lui un champion de la Renaissance, voir dans son œuvre si vivante un reflet des fadeurs de la *Vénus de Médicis* et de l'*Apollon du Belvédère*. Que Donatello l'ait voulu, ou non, son œuvre est la plus violente protestation qu'un artiste ait jamais fait entendre contre l'influence de l'ancien art romain. A ce titre il est cher aux modernes, et après les trois siècles de décadence que l'imitation du passé nous a valus, le nom de Donatello reparaît dans notre ciel, comme l'étoile brillante qui doit nous guider dans la voie de la vérité.

MARCEL REYMOND.



# LETTRE AU DIRECTEUR DE *L'ARTISTE*

*Paris, le 30 septembre 1889.*

Mon cher ami,

Il vous paraîtra peut-être intéressant de faire connaître aux lecteurs de *L'Artiste* quelques détails sur l'authenticité de l'esquisse de la *Naissance de Henri IV*, esquisse qui figure à l'exposition rétrospective du Champ-de-Mars. Ces détails, je les ai recueillis de la bouche même d'Eugène Devéria, dans une conversation que j'eus avec le célèbre maître romantique, à l'époque où la toile dont il s'agit fut achetée par Alfred Bruyas, pour entrer dans la remarquable collection de tableaux modernes, que cet amateur éclairé a depuis généreusement offerte à la ville de Montpellier.

Je crois bien me souvenir que c'est en 1861 que Bruyas put enfin acquérir cette fameuse esquisse de Devéria, qu'il guettait depuis longtemps et qui complétait admirablement la collection d'œuvres

romantiques *di primo cartello,* qui devait former le monument le plus curieux de la peinture française de 1824 à 1848.

Alfred Bruyas savait que, tous les ans, je partais pour Pau afin d'aller suivre les conseils d'Eugène Devéria qui avait bien voulu m'accepter comme élève et diriger mes premiers pas dans la carrière artistique; il s'empressa de me faire voir sa nouvelle acquisition, et me chargea d'annoncer au maître toute la joie qu'il éprouvait d'avoir pu retrouver enfin cette œuvre remarquable. En arrivant à Pau, j'annonçai l'heureuse nouvelle à Eugène Devéria qui l'accueillit avec un indulgent et bienveillant sourire, et se contenta de me répondre : « Tout cela c'est très bien, mon cher enfant, mais, par malheur, je n'ai jamais fait d'esquisse peinte pour mon tableau de la *Naissance de Henri IV.* » Et il poursuivit, me racontant ainsi la genèse de ce célèbre tableau : « Nous venions d'être reçus avec peine, Louis Boulanger et moi, dans les supplémentaires à l'école des Beaux-Arts; devant cet insuccès, mon frère Achille nous conseilla d'abandonner l'école. Nous louâmes alors en commun un grand atelier, rue Notre-Dame-des-Champs. Avec une audace que notre jeunesse seule excusait, rompant avec toutes les traditions, nous cherchâmes l'un et l'autre notre sujet directement sur la toile même, et sous la direction éminente de mon frère Achille, nous pûmes arriver au Salon de 1827, Boulanger avec son fameux *Mazeppa*, moi avec la *Naissance de Henri IV.* Les deux tableaux, dont on avait beaucoup parlé dans les ateliers avant le Salon, avaient enthousiasmé tous nos jeunes amis romantiques, et quelques-uns en avaient fait des pochades; je crois même me rappeler que Bonnigton en avait fait une : peut-être est-ce celle-là que Bruyas a pu acquérir. Mais, je vous le répète, pour moi, je n'ai jamais fait d'esquisse peinte de mon tableau. Il eut au Salon un succès inespéré, et presque tous mes anciens amis, élèves comme moi du peintre Lethière, — que j'avais quitté brusquement à la suite d'une correction d'un de mes dessins que je n'approuvais pas, — abandonnèrent à leur tour notre vieux professeur, et vinrent me supplier de fonder un atelier et d'être leur patron, ce qui fit dire au vieux classique délaissé, avec le sourire narquois qui lui était habituel : « Bien, « bien, mes amis. Devéria a franchi le fossé, beaucoup d'autres y fe- « ront la culbute. »

Lorsque Devéria eut fini, je ne voulus pas encore me tenir pour

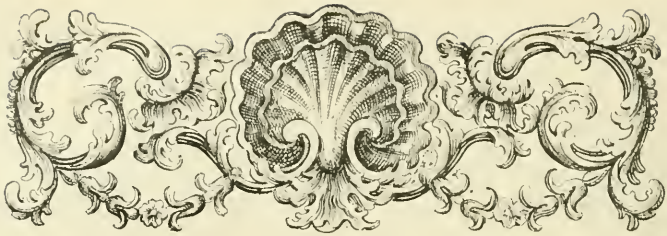
battu, et je lui posai une nouvelle objection : « Cependant, lui dis-je, dans l'esquisse que j'ai vue, il y a plusieurs variantes; le superbe épagneul, par exemple, est remplacé par deux lévriers, l'un debout, l'autre couché. » — « C'est possible, mais c'est encore une preuve que l'esquisse n'est pas de moi. L'histoire de l'épagneul du premier plan est même intimement liée à l'histoire du tableau de la *Naissance de Henri IV*. Ce magnifique épagneul appartenait à une de mes meilleures amies, Mme Prevost-Paradol, de la Comédie-Française. Mme Prevost-Paradol étant venue me voir un jour avec son chien, bien avant que j'eusse commencé mon tableau, je trouvai l'animal si beau que je ne résistai pas à la tentation de faire une étude de cette superbe bête. N'ayant sous la main que la vaste toile, vierge encore, qui devait servir à mon futur tableau, je n'hésitai pas et ébauchai d'enthousiasme cette étude de chien qui fut admirée par tous nos amis. Plus tard, ne voulant pas sacrifier un morceau aussi bien réussi, je partis de là pour composer mon tableau, et je n'en jurerais pas, mais ce fut peut-être à cet incident que je dus ma composition *toute en hauteur*. Quoi qu'il en soit, vous voyez que ce changement même vient à l'encontre de votre assertion. »

Lorsque je rentrai à Montpellier, quelques mois plus tard, je racontai à Bruyas, comme Devéria m'en avait chargé, la conversation que nous avions eue à ce sujet. Mais Bruyas n'en voulut jamais démordre et récusa l'affirmation de Devéria.

Quant à moi, je me borne, mon cher ami, à vous redire ce qui m'a été dit par Eugène Devéria lui-même. L'esquisse est superbe et digne du maître; peut-être est-elle de Bonnigton. Que les chercheurs et les critiques les plus compétents découvrent le véritable auteur; je me borne à vous déclarer que, dans ce que je viens de vous rapporter, je n'ai fait que répéter les propres paroles de Devéria, qui sont restées profondément gravées dans mon souvenir.

Votre dévoué,

EUGÈNE BAUDOUIN



# LE MARIAGE D'ANGÉLIQUE

## COMÉDIE-PASTICHE EN UN ACTE, EN VERS

*Fin* (1)

---

## SCENE IX

CLITANDRE, NÉRINE, PASQUIN

PASQUIN

Eh bien,! quoi de nouveau, dites-moi, je vous prie ?

NÉRINE

Damis avait déjà quitté l'hôtellerie
Pour n'y rentrer que tard, il parait, dans la nuit.

CLITANDRE

Il a l'habit de cour, le valet qui le suit
Porte un manteau rayé; mais, à travers la ville,
Où diable le chercher ?

PASQUIN

Bah ! laissez-le tranquille.

(1) Voir *L'Artiste* de septembre (1889, II, 202).

CLITANDRE

Mais toi, dis-moi; Nérine en venant m'a conté...

PASQU'IN, avec suffisance

Oh! moi, j'ai réussi bien mieux de mon côté.

CLITANDRE

Explique-moi...

PASQUIN

Parbleu! s'il faut que je vous dic,
J'ai pour vous inventé certaine comédie
Où vous devrez entrer plus tard, au dénouement,
Pour épouser, masqué sous un déguisement...
Vous savez, ce fripier, ici près, dans la rue
Tout contre le tripot du « Grand Coquesigrue »?
Courez-y de ma part. Vous lui demanderez
Un costume d'exempt, pour moi; puis, vous prendrez
Dans ses nippes, pour vous, un habit de bravache
Avec longue rapière et très forte moustache.
Il nous faut tous les deux, en revenant ici,
Être complètement méconnaissables.

CLITANDRE

Si
Tu veux rire, Pasquin, cette heure est mal choisie.

PASQUIN

Rire? Je n'en ai pas plus que vous fantaisie.

CLITANDRE

Mais cette mascarade où je ne comprends rien?

PASQUIN

Ce n'est point nécessaire; allez, grimez-vous bien.
Je vous dirai tantôt... J'entre chez ce notaire
Et je...

CLITANDRE

Mais il est fou, Nérine.

NÉRINE

En cette affaire,
Moi, je l'écouterais, monsieur, aveuglément.
Que pouvez-vous avoir à perdre en ce moment?

CLITANDRE

Pas grand'chose, il est vrai....

NÉRINE

Donc, allez !

PASQUIN

Le temps presse !

CLITANDRE

Allons, donc...

PASQUIN, à Clitandre qui sort

Je vous suis...

## SCÈNE X

PASQUIN, NÉRINE

PASQUIN

Toi, rejoins ta maîtresse;
Son amour pour Clitandre est en excellent point.
Qu'elle attende la nuit et ne se trouble point;
Mais, dès qu'elle ouïra crier sous sa fenêtre :
« Au meurtre ! à l'assassin ! » elle devra paraître
Et venir dans la rue avec Orgon et toi.

NÉRINE

C'est tout ?

PASQUIN, avançant les lèvres pour lui prendre un baiser

Puis-je approcher, mon idole ?

NÉRINE, le repoussant mollement

Ma foi
Non, c'est trop tôt.

PASQUIN

Rien qu'un... pour me donner courage...

NÉRINE, consentant

Un tout petit, alors...

PASQUIN, après un bruyant baiser

Lac d'amour où je nage !

NÉRINE

Adieu !

PASQUIN, réclamant un autre baiser

Nérine...

NÉRINE, rentrant chez Orgon

Adieu, Pasquin.

## SCÈNE XI

PASQUIN, puis LE NOTAIRE

PASQUIN

Trève aux chansons !
Fini l'acte premier, incontinent passons
Au deuxième.

(Il frappe à la porte du notaire.)

Ho ! quelqu'un. Eh ! monsieur le notaire,
Eh ! monsieur le...

LE NOTAIRE, sortant

Ma foi ! je voudrais te le taire,
Que tu le vois, j'allais sortir ; mais qu'à cela
Ne tienne, entre céans ; aussi bien,

(Désignant la maison d'Orgon :)

J'irai là
Tout à l'heure.

PASQUIN

Vraiment ! vous alliez chez mon maître,
Monsieur Orgon ?

LE NOTAIRE

J'allais moi-même lui soumettre,
N'ayant pas de valet que j'en puisse charger,
Un contrat qu'il me vint prier de rédiger.

PASQUIN

En y laissant en blanc les apports...

LE NOTAIRE, surpris

Quoi ?

PASQUIN, à part

L'aubaine

Est bonne !

(Haut :)

Oui, je le sais, épargnez-vous la peine...

(Lui prenant le contrat.)

Donnez-moi ce contrat, je le lui remettrai...

LE NOTAIRE, protestant

Mais...

PASQUIN

Je venais le prendre...

LE NOTAIRE

Eh ! non, rends-le ; j'irai

Moi-même. Il faut qu'Orgon me donne...

PASQUIN, l'interrompant

Qu'il vous donne

Les apports détaillés du futur, je soupçonne ?

LE NOTAIRE

Justement.

PASQUIN, lui donnant les papiers que lui a remis Orgon

Les voici.

LE NOTAIRE

Dans ce cas, je n'ai plus...

PASQUIN

Compulsez ces papiers, tâchez qu'ils soient tous lus

Quand je rapporterai

(Montrant le contrat,)

celui-ci, tout à l'heure.

LE NOTAIRE

Ce sera fait. Chez moi je t'attends à demeure.

(Il rentre.)

PASQUIN

Bien joué, l'acte deux! Au trois donc, s'il vous plaît;
Et puisqu'Hymen nous fuit, saisissons-le au collet...
(Il sort.)

## SCÈNE XII

DAMIS, BASQUE

BASQUE, designant la maison d'Orgon

Voici bien la maison...

DAMIS

Tu sais combien je t'aime,
Et que tu peux compter sur ma...

BASQUE, l'arrêtant

Connu, le thème!
Sitôt qu'il vous survient un nouvel embarras...

DAMIS

Mon bon ami, dis-moi que tu m'en tireras,
Que tu vas détourner de moi ce mariage...

BASQUE

J'ai beau mettre, monsieur, ma cervelle au pillage,
Je me heurte sans cesse à l'inconvénient
Capital...

DAMIS

Quoi? mon père?

BASQUE

Oui. Nul expédient
Ne pourra...

DAMIS

Cherche, invente...

BASQUE

Ah! la tâcheuse affaire.

DAMIS

Surpasse-toi...

BASQUE

Par Dieu! Je ne vois rien à faire
Que de vous résigner, monsieur...

DAMIS, s'emportant

Comment, butor!
Tête vide! c'est là ce que...

BASQUE, impassible

Vous avez tort
De me tarabuster. Injures ni menace
Ne vous sauveront pas d'un plongeon dans la nasse
Aux maris, j'imagine...

DAMIS

Eh! j'enrage de voir
Que tu te fais un jeu de m'ôter tout espoir!
Pourquoi te rebuter dès le premier obstacle?
Ne m'as-tu pas déjà, par trois fois, à miracle
Préservé de l'hymen?

BASQUE

C'est que...

DAMIS

Si tu voulais
Vraiment, tu pourrais bien encore...

BASQUE

Eh! morbleu, les
Trois fois en question, c'était tout autre chose.
Mais monsieur votre père, en sa terrible prose,
Nous a déclaré hier, — j'y songe avec effroi, —
Quelles suites aurait, pour vous comme pour moi,
Un quatrième hymen rompu par notre faute!

DAMIS, avec découragement

Il est vrai.

BASQUE

Là! tout beau. Vous comptez sans votre hôte,
En croyant que je vais pour vous risquer la mort
Sous le bâton. D'ailleurs n'auriez-vous pas remord

De me faire encourir un trépas inutile?
Car enfin, je veux bien que mon esprit fertile
Vous délivre aujourd'hui ; c'est à recommencer
Demain. Puisqu'il le faut, bah ! tant vaut y passer
Tout de suite. Après tout, le beau motif de geindre...
On vous veut marier ? Vous êtes bien à plaindre !
Au lieu de ces beautés coquettes de la Cour,
Qui tiennent la dragée haute et vous brident court,
D'amours à chers deniers, de votre Cydalise
Qui se moque de vous et qui vous dévalise,
Vous aurez une femme à vous ; oui, rien qu'à vous...
Dont l'avoir doublera le vôtre, vertuchoux !
Qui, vous aimant pour rien, quoique étant jeune et belle,
Ne saura ce que c'est d'être à vos vœux rebelle !
Une femme, monsieur, qui vous dorlotera
De bon cœur, nuit et jour, et qui se laissera,
N'ayant pas d'autre loi que votre fantaisie,
Sans vous adorer moins, battre avec frénésie,
Si peu que par hasard vous en ayez l'humeur...
Est-ce point là, ma foi ! le plus parfait bonheur ?

DAMIS

Brou !... L'éternel printemps, le mois de mai sans pluie...
C'est lugubre...

BASQUE

Eh ! plus tard, si l'hymen vous ennuie,
Qui vous empêchera, — comme tant d'autres font, —
De retourner encore à Cydalise ? Au fond,
Je m'en moque, pourvu que mon échine évite
La bastonnade.

DAMIS

Oyez le beau conseil !... Va vite
Le redire à mon père, il sera de son goût.
Mais moi, tenant l'hymen plus odieux que tout,
Je n'entends pas, mon cher, me tremper à sa source ;
Ainsi donc...

BASQUE, réfléchissant

Oui, je tiens, ce semble, une ressource...

DAMIS, avec joie

Tu vois bien?

BASQUE

Oh! monsieur, une, rien qu'une...

DAMIS

Enfin,
Qu'importe! c'en est une et je vais voir la fin...

BASQUE, hochant la tête

Peut-être...

DAMIS

Ta ressource?

BASQUE

Hélas! elle est douteuse...

DAMIS

Dis toujours...

BASQUE

Que d'Orgon la fille soit boiteuse,
Bossue ou brêche-dents... je ne suppose pas
Qu'on vous veuille contraindre à sauter le grand pas
Avec elle.

DAMIS

C'est juste.

BASQUE

Oui, monsieur; mais, l'est-elle?

DAMIS, avec la conviction de l'espérance

Elle l'est! j'en suis sûr.

BASQUE

Oh! votre esprit s'attelle
A l'espoir un peu trop vivement... Il faudrait
S'assurer... Frappons-là, sa suivante paraît,
Et nous lui demandons...

DAMIS

Oui, mais si c'est le père?
On ne peut vraiment pas demander au cerbère...

BASQUE

D'autant que rien n'égale au regard des hiboux
Les affreux oisillons que dans leurs sombres trous
Pour l'hymen des phénix ils tiennent en réserve...
(montrant Clitandre et Pasquin qui paraissent au fond, déguisés tous deux.)
Mais il vient quelqu'un là qui, je crois, nous observe...

## SCÈNE XIII

CLITANDRE, PASQUIN, DAMIS, BASQUE

CLITANDRE, bas à Pasquin

Vois donc, Pasquin... Habit de cour, manteau rayé...
Ce sont eux...

PASQUIN, bas à Clitandre

Las! monsieur, j'en suis tout effrayé.
Mais ils s'en vont, je crois...

CLITANDRE, bas à Pasquin

Suivons-les.

PASQUIN, bas à Clitandre

Je veux être
Pendu si j'en fais rien ! Laissons-les disparaître,
N'allons pas tout-à-trac dans le port naufrager...

DAMIS, bas et montant vers eux avec Basque

Tudieu ! je veux savoir ce qu'à nous déranger
Ont ces gens-là.

PASQUIN, tirant Clitandre par le bras

Monsieur, évitez la rencontre;
Ils viennent, détalons...

DAMIS

Hé ! là-bas, qu'on se montre !

PASQUIN, bas

Patatras!

CLITANDRE, marchant vers Damis

Est-ce vous qu'à la fille d'Orgon?...

DAMIS, l'interrompant

Eh! quoi, vous connaissez aussi ce vieux dragon?
Mais vous devez connaître alors la demoiselle?

CLITANDRE

Angélique?

DAMIS

Oui, parlez... Est-elle laide ou belle?

CLITANDRE

Elle est la plus charmante et la plus belle à voir. .

DAMIS

Hélas!

CLITANDRE

Comment? hélas!

DAMIS

Heu! mon dernier espoir
De ne l'épouser point était qu'elle fût laide.

CLITANDRE

Vous n'y prétendez pas? Joie! ivresse! il la cède...
(Serrant avec effusion les mains de Damis,)
Oh! rival généreux...

DAMIS, se défendant

Non. Un père inhumain,
Malgré ma résistance, à l'autel de l'Hymen
Voulait sacrifier ma liberté jalouse;
Mais puisque vous voilà...
(à Basque :)
Sauvé, Basque! il l'épouse...

CLITANDRE

Plus d'alarme! Pasquin.

PASQUIN

En épousez-vous mieux ?
N'attendez rien d'Orgon, le vieux cuistre n'a d'yeux
Que pour l'argent ; lui seul attendrirait sa vue,
Mais comme votre bourse en est fort dépourvue...

BASQUE, à Damis

Entendez-vous, monsieur ? Mais, s'il n'épouse pas,
C'est vous...

DAMIS

Le mariage, hélas ! m'est sans appas ;
Comment diable en sortir ?

BASQUE

Dame !...

PASQUIN, à Damis

Ici, je replace
Mon stratagème adroit... Sans vous, à cette place,
Sous ces habits qui sont d'un pur déguisement,
Nous l'eussions vu déjà réussir pleinement...

DAMIS

Que ne le disais-tu ?... Commencez l'entreprise
Au plus tôt, nous partons... Le sort vous favorise !
Quant à mes vœux, croyez que vous les avez tous...
Bonne chance...

CLITANDRE

Merci !

PASQUIN, pris d'une idée subite, à Damis

Non, restez..... voulez-vous
Nous aider ?

DAMIS, revenant

De grand cœur !

PASQUIN

Votre emploi nécessite
Un changement de front, mais notre réussite
En sera beaucoup plus certaine.

DAMIS

Que faut-il
Faire? dis...

PASQUIN, ruminant son idée

Certe! avec tout son esprit subtil,
Ulysse n'aurait pas trouvé mieux...
(à Damis :)
Votre épée?
(Damis la lui donne.)
Couchez-vous là...
(Posant l'épée à côté de Damis qui se couche à terre près de la maison d'Orgon,)
Qu'elle ait l'air de s'être échappée
De votre main... Parfait! Surtout, n'oubliez pas
Que vous êtes plongé dans un profond trépas.
Ne bougez plus, à moins que je ne vous le dise...

DAMIS

Sois tranquille.

PASQUIN, à Basque

Viens, toi.
(Lui désignant Clitandre qui a dégainé sa rapière et qui s'avance aussi :)
Fais comme moi, maîtrise
Monsieur...
(A Clitandre, tandis que Basque et lui-même le saisissent au collet et par les bras :)
Débattez-vous, feignez d'avoir dessein
D'échapper...
(Clitandre se débat.)
Bien!...
(à Basque :)
Et nous, crions :
(il crie en déguisant sa voix.)
A l'assassin!
Au meurtre!!

BASQUE

A l'assassin!

PASQUIN

Au meurtre!!

## SCENE XIV

LES MÊMES, NÉRINE; puis, ORGON ET ANGÉLIQUE; puis, LE NOTAIRE

NÉRINE, apparaissant sur le seuil de la maison d'Orgon, avec une lanterne, et criant vers l'intérieur

Mais on tue
Quelqu'un là... venez donc !

PASQUIN, toujours déguisant sa voix

Main-forte !

BASQUE

Il s'évertue
En vain, nous le tenons...

PASQUIN, bas à Nérine

Nérine, va frapper
Chez le notaire...

NÉRINE, de même

Bien.

PASQUIN

Il va nous échapper,
Le brigand !...

BASQUE

Çà ! main-forte...

NÉRINE, frappant à la porte du notaire

Au secours !

BASQUE

Çà ! main-forte.

NÉRINE, toujours frappant chez le notaire

Au secours ! au secours ! !

ORGON, paraissant, suivi d'Angélique

Un cadavre, à ma porte !

PASQUIN, à Orgon

Voici le meurtrier, monsieur...

BASQUE, à Orgon, en secouant Clitandre

C'est ce vaurien. .

PASQUIN

Nous le tenons.

LE NOTAIRE, qui a ouvert sa porte depuis un instant et qui se décide enfin à approcher

Je vois, mais le tenez-vous bien ?

ORGON, demeuré auprès de Damis, à Nérine

Éclaire-moi, Nérine; il n'est pas mort peut-être...
O ciel ! mais c'est Damis !

ANGÉLIQUE, s'avançant

Quoi ! Damis ?

NÉRINE

Lui !

BASQUE, d'un ton pleurard

Mon maître !

LE NOTAIRE, à Orgon

Votre gendre ?

PASQUIN, à Orgon

S'il faut en croire son valet,
Ce malheureux seigneur tranquillement allait
Entrer chez vous, monsieur, quand soudain, par derrière,
Est venu le frapper d'un coup de sa rapière
Ce lâche spadassin depuis longtemps suspect
A la police.

BASQUE

J'ai dit vrai !

PASQUIN, à Basque, en lui passant un des pistolets qui garnissent sa ceinture et lui désignant Clitandre

Tiens-le en respect,
Que je puisse dresser procès-verbal du crime;
On vengera le mort, et moi, j'aurai ma prime...

(Basque prend le pistolet qu'il tient braqué sur Clitandre immobile. Pasquin sort de sa poche le contrat extorqué au notaire et feint d'y griffonner avec une plume qu'il tire aussi de sa poche et qu'il trempe dans une petite bouteille suspendue à l'un des boutons de son pourpoint.)

ORGON, menaçant Clitandre du poing

Oui, vengeance !

TOUS, sauf Pasquin

Vengeance !

NÉRINE, regardant Damis, hypocritement

Hélas ! le beau mari
Qu'il eût fait...

ORGON

Quel dommage, hélas !

LE NOTAIRE, à Orgon

J'en suis marri
Pour vous.

ANGÉLIQUE, bas à Nérine, lui montrant Damis

Dis, comprends-tu qu'il soit de l'aventure ?

PASQUIN, au notaire en lui présentant le contrat

Monsieur, appuyez-moi de votre signature.

(le notaire signe.)

NÉRINE, bas à Angélique

Ah ! madame, Pasquin est un fameux valet !

PASQUIN, même jeu à Orgon

Vous aussi, monsieur !

(à Angélique :)

Vous, madame, s'il vous plaît ?

ORGON, à part

Perdre un gendre pareil ! la malechance est rare...

PASQUIN, même jeu, à Clitandre

Toi, gredin !

(joyeusement, de sa voix naturelle, à Damis, après que Clitandre a signé :)

C'est fini; ressuscitez, Lazare !

ORGON, reconnaissant Pasquin qui se démasque

Pasquin !

LE NOTAIRE, ébahi de voir se relever Damis

Il n'était donc pas mort !

ORGON, avec menace, à Pasquin

Toi ? scélérat...

PASQUIN, sans s'émouvoir, déployant le contrat sous le nez du notaire

Connaissez-vous ceci ?

LE NOTAIRE, levant les bras au ciel

Parbleu ! c'est mon contrat...

PASQUIN, retirant vivement le contrat et désignant successivement Angélique et Clitandre qui se démasque à son tour

Oui, par lequel madame épouse enfin Clitandre.

LE NOTAIRE, à part

Clitandre ? l'héritier ?

ORGON, furieux

Je vous ferai tous pendre !

CLITANDRE, tombant aux genoux d'Orgon

Pardonnez-nous, monsieur, c'était le seul moyen...

ORGON, inflexible

Je...

LE NOTAIRE, à Orgon

Son oncle est défunt, lui laissant tout son bien,
Cent mille écus...

CLITANDRE

Ciel !

ANGÉLIQUE

Quoi ?

ORGON

Cent mille écus ?

NÉRINE

J'espère !

Cent mille écus...

ORGON

Ah ! mais... ça, c'est une autre paire
De manches. Tiens, Clitandre, Angélique est à toi...

ANGÉLIQUE et CLITANDRE, courant l'un vers l'autre

Ah !

DAMIS, à Basque

Me voilà sauvé !

BASQUE

Mais pour combien ?

DAMIS, avec un geste d'insouciance

Ma foi !

PASQUIN, à Nérine

Ai-je droit de baiser à présent, ma divine ?

NÉRINE

Je t'épouse, Pasquin...

PASQUIN, moitié penaud, moitié content

Oh ! non, c'est trop, Nérine...

ORGON, désignant Nérine et montrant sa maison

Çà, tandis qu'elle ira quérir les violons,
Entrez-là, mes amis... Vive Dieu ! nous voulons
Avec vous, jusqu'au jour, célébrer dans la joie
Cet heur inattendu que le ciel nous envoie...

NÉRINE, au public

Mesdames et Messieurs, conformément aux us,
A Clitandre, soudain plus riche que Crésus,
Par Orgon radieux Angélique est unie.
Damis l'échappe encor ; mais, la pièce finie,
Moi, j'entraîne Pasquin vers l'Hymen enchanteur.
Adieu donc... Et soyez indulgents pour l'auteur
Dont la Muse, au Théâtre encor peu familière,
S'appuie en ce début sur celle de Molière.

(La toile tombe)

JOSEPH GAYDA.

# CHRONIQUE

ur la liste des promotions et nominations dans la Légion d'honneur, faites à l'occasion de l'Exposition universelle, nous relevons les suivantes :

*Grand-croix :* M. Meissonier, artiste peintre, président du groupe I, membre du jury des récompenses, exposant hors concours.

*Grand-officier :* M. Paul Dubois, statuaire, directeur de l'École des Beaux-Arts, membre du jury des récompenses, exposant hors concours.

*Commandeurs :* MM. Jules Breton, artiste peintre, exposant hors concours; Carolus Duran, artiste peintre, exposant hors concours; A. Falguière, sculpteur, exposant hors concours; Antonin Mercié, sculpteur, grand-prix.

*Officiers :* MM. Bracquemond, graveur en taille-douce, membre du jury des récompenses de la classe 51, exposant hors concours; Cazin, artiste peintre, exposant hors concours; Chipiez, architecte, grand-prix; Cormon, artiste peintre, grand-prix; Léo Delibes, membre de l'Institut, compositeur, organisateur de concours de musique; Duez, artiste peintre, exposant hors concours; Foulhoux, architecte des bâtiments des colonies; Gervex, artiste peintre, exposant hors concours; Philippe Gille, membre du jury des récompenses de la classe 3, rapporteur; Roll, artiste peintre,

exposant hors concours; Roty, graveur en médailles, grand-prix; de Saint-Marceaux, sculpteur, médaille d'or.

*Chevaliers :* MM. Aubert, artiste peintre, médaille d'argent; Badin, professeur à la manufacture nationale de Beauvais; Baude, graveur, médaille d'or; Boilvin, graveur, grand-prix; Captier, sculpteur, médaille d'argent; Carlès, sculpteur, grand-prix; Carpezat, peintre décorateur, exposant, grand-prix; Carrière, artiste peintre, médaille d'argent; de Coninck, artiste peintre, médaille d'argent; Courtois, artiste peintre, médaille d'or; Dampt, sculpteur, médaille d'or; Dawant, artiste peintre, médaille d'or; Desbois, sculpteur, médaille d'or; Dubufe, artiste peintre, médaille d'or; Dumilâtre, sculpteur, médaille d'argent; Friant, artiste peintre, médaille d'or; Gounouilhou, imprimeur, médaille d'or; Grenaud, professeur de dessin à l'école des Arts décoratifs de Limoges; Hédin, directeur de l'école des Beaux-Arts de Lyon; Hugues, sculpteur, médaille d'or; Jacquet, graveur, grand-prix; Léon Kerst, publiciste, rapporteur de la Commission des auditions musicales; Lamotte, graveur, médaille d'or; Lefort, architecte, médaille d'or; Lerolle, artiste peintre, exposant hors concours; Mathey, artiste peintre, médaille d'or; Mathieu-Meusnier, sculpteur, médaille de bronze; Ch. Meissonier, artiste peintre, médaille d'or; Peinte, sculpteur, grand-prix; Petitgrand, architecte, médaille d'or; Poilpot, artiste peintre, auteur du panorama de la Compagnie transatlantique; Renouf, artiste peintre, médaille d'or; Rixens, artiste peintre, médaille d'or; Roger Jourdain, artiste peintre, aquarelliste; Soyer, peintre émailleur, exposant hors concours; Tattegrain, artiste peintre, médaille d'or; Tourny, professeur à la manufacture nationale des Gobelins; Vianesi, chef d'orchestre de l'Opéra, a pris part à l'exécution des grands concerts officiels de l'Exposition.

---

L'Académie des Beaux-Arts a tenu sa séance publique annuelle sous la présidence de M. Chapu, assisté de M. le vicomte Delaborde, secrétaire perpétuel. Au début de la séance, a été exécutée une ouverture composée par M. Paul Vidal, ancien pensionnaire de Rome, intitulée : *Marche du sacre de Charles VII.* Le président a prononcé ensuite une remarquable allocution dans laquelle il a d'abord rendu hommage à la mémoire du peintre Cabanel. Après avoir parlé des fondations récentes qui permettront de venir en aide aux infortunes des artistes, en particulier du legs fait par le peintre Anastasi et de celui des frères Galignani qui a servi à construire une maison de retraite, actuellement inaugurée, M. Chapu, s'adressant aux jeunes artistes qui ont été, cette année, les lauréats de l'Académie, s'est exprimé en ces termes :

« Ne rêvez pas aux trop grandes entreprises : un sujet d'importance rai-

sonnable, mais bien et solidement traité, fera plus pour vos progrès et votre réputation que de vastes ambitions traduites par des formes insuffisantes. Une petite monnaie grecque contient en réalité plus d'art que le groupe du Taureau de Dircé. Cherchez loyalement l'expression parfaite; redoutez les prétentions et les intentions vides. Ne vous détournez donc pas des œuvres du passé. On vous le disait l'année dernière à cette même place : Appliquez-vous à deviner ce qui a produit, chez les maîtres, ce grand souffle d'art, cette intelligence pénétrante de la nature, cette puissance, en un mot, de pensée et de vision dont leurs œuvres sont si hautement empreintes.

« Quel a été leur secret ? Ils ont aimé, ils ont admiré avec autant de sincérité que d'enthousiasme la grande œuvre de Dieu; ils ont demandé avec foi de tout leur cœur, et ils ont obtenu, parce que c'est aux plus fervents qu'il est le plus accordé. Voyez, et faites comme eux. ».

Voici la liste des prix décernés en vertu des diverses fondations :

GRANDS PRIX

Peinture. — (*Jésus et le Paralytique*). — Grand prix, M. Thys (Gaston). L'Académie n'ayant pas décerné le grand prix en 1888, a pu, cette année, attribuer cette récompense à M. Laurent (Ernest-Joseph). Premier second grand prix, M. Danguy (Jean-Célestin); deuxième second grand prix, M. Lenoir (Charles-Amable).

Sculpture (*Le retour de l'enfant prodigue*). — Grand prix, M. Desvergnes (Jean-Charles); premier second grand prix, M. Récipon (Georges); deuxième second grand prix, M. Baralis (Louis-Augustin).

Architecture (*Un établissement de bains de mer*). — L'Académie n'a pas décerné le premier grand prix. Premier second grand prix, M. Despradelle (Constant-Désiré); deuxième second grand prix, M. Morice (Gabriel-Marie-Louis); mention honorable, M. Demerlé (Stéphane-Eugène-Marie).

Composition musicale (*Sémélé*). — Cantate à trois personnages par M. Eugène Adenis. L'Académie n'a pas décerné de grand prix ni de premier second grand prix. Deuxième second grand prix, M. Fournier (Emile-Eugène-Alix).

Prix Leprince. MM. Thys et Laurent, pour la peinture, M. Desvergnes, pour la sculpture.

Prix Alhumbert (de 600 francs). — M. Barbottin, graveur en taille-douce.

Prix Deschaumes (de 1,500 fr.). — M. Sergent (René), architecte.

Prix Maillé-Latour-Landry. — M. Hannaux, sculpteur.

Prix Bordin (sujet pour 1889 : *De la fabrication des monnaies et des médailles, et de ses rapports avec les progrès de l'art de la gravure en médailles, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*). — Le seul mémoire adressé ayant été jugé insuffisant, l'Académie, usant de la faculté que lui a laissée

le donateur de décerner le prix à des ouvrages récemment publiés sur les beaux-arts, a attribué le prix à M. Havard pour son *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration.*

Prix Trémont (de 2,000 francs). — Partagé entre MM. Desvergnes et Baralis, sculpteurs, et M. Boisselot, compositeur de musique.

Prix Georges Lambert, décerné à des artistes, ou à des veuves d'artistes, comme marque publique d'estime. Partagé entre Mlles Paulin-Guérin, Mmes Colin et Viger, et M. Chambard.

Prix Achille Leclère (de 1,000 francs). — Le sujet du concours de 1889 était : *Un monument commémoratif à ériger dans l'intérieur du Panthéon, en l'honneur des Français ayant illustré le pays.* Vingt projets ont été déposés. L'Académie n'a pas décerné le prix. Elle a accordé une première mention honorable à M. Cousin (Gaston), et une deuxième mention honorable à M. Hannotin (Paul).

Prix Chartier (de 500 fr.), destiné à encourager la musique dite de chambre, en faveur d'un auteur français, M. Bernard.

Prix Troyon (sujet : *le Printemps*). — Quarante tableaux ont été envoyés au concours. Prix, M. Rigolot ; mentions honorables, MM. Pape et Varin.

Prix Jean Leclaire (deux prix de 500 fr.). — MM. Breffendille et Bonifassi.

Fondation Lusson (prix de 500 fr.). — M. Despradelle, architecte.

Fondation Laboulbène. — Ce prix est distribué tous les ans, par portions égales, aux élèves peintres admis en loge, et cela à la fin du concours.

Fondation Cambacérès (de la valeur de 3,000 fr.). — Prix partagé entre MM. Danguy pour la peinture, Récipon pour la sculpture, et Sulpis pour la gravure en taille-douce.

Fondation Pigny (de la valeur de 2,000 fr.). — M. Despradelle.

Prix Desprez (de 1,000 fr,). — M. Fournier (Édouard-Blaise), sculpture.

Prix Brizard (de 3,000 fr.). — M. Darien (Henry), pour son tableau intitulé : la *Pêche aux guideaux à Villerville.*

Prix Maxime David (de 400 fr.). — A la meilleure des miniatures présentées aux expositions nationales des beaux-arts. Prix décerné cette année, pour la première fois, à Mlle Pomey (Thérèse).

### PRIX DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

Fondations de Caylus et de La Tour. — MM. Blanchecotte, Gasc et Lavergne.

Grandes médailles d'émulation. — MM. Lavergne, Gasc, Baralis et Buffendille.

Prix Abel Blouet. — M. Eustache.

Prix Jay. — M. du Bois d'Auberville.

M. le vicomte Delaborde a lu ensuite la remarquable notice sur Cabanel, que *l'Artiste* publie aux premières pages de cette livraison, grâce à l'obligeante communication qui lui en a été faite par l'éminent secrétaire perpétuel.

La séance s'est terminée par l'exécution de la scène lyrique qui a remporté le deuxième secondgrand prix de composition musicale, et dont l'auteur est M. Fournier (Émile-Eugène-Alix), né à Paris, le 11 octobre 1864, élève de M. Léo Delibes, membre de l'Académie.

Sur le rapport de M. Muller, l'Académie a adopté pour sujet du prix Bordin, de 1891, le programme suivant :

« Démontrer l'erreur ou la vérité contenue dans l'exclamation suivante de Pascal :

« Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressem-
« blance des choses dont on n'admire pas les originaux ! »

Dans une des séances suivantes, l'Académie a entendu la lecture d'une notice sur les œuvres de M. Bertinot, par M. Roty. Ce dernier, on le sait, a succédé à M. Bertinot dans la section de gravure.

Les dernières séances ont été occupées par la lecture des rapports des diverses sections sur les envois de Rome de cette année.

---

Pendant une séance du congrès français de chirurgie qui tenait sa session dans le grand amphithéâtre de la Faculté de médecine de Paris, un incendie, causé par l'installation défectueuse d'un calorifère, a éclaté subitement. Avant qu'on ait eu le temps d'organiser les secours, les flammes ont atteint les trois vastes toiles peintes par Matout, placées au-dessus de la tribune. Celle du milieu, représentant *Ambroise Paré faisant pour la première fois l'opération de la ligature des artères*, et mesurant 9m 30 de haut sur 5 mètres de large, a été complètement détruite par les flammes ; à peine quelques lambeaux en restent-ils, adhérant au cadre et au châssis. Les deux autres tableaux dont les sujets sont : la *Première clinique chirurgicale à l'Hôtel-Dieu* et le *Premier cours d'anatomie physiologique dans l'église Saint-Julien-le-Pauvre*, bien que moins détériorés que le premier, peuvent être considérés comme perdus. Un buste d'Hippocrate, qui surmontait la tribune, a subi le même sort ; il est tombé à terre et s'est brisé.

---

A la suite du concours au premier degré qui avait eu lieu pour la décoration de la mairie de Nogent-sur-Marne, trois artistes avaient été désignés

pour fournir un panneau à la grandeur d'exécution de leur projet ; c'étaient MM. Debon, Karbowski et François Lafon. Après le nouvel examen du jury, la décision suivante a été prise : le premier prix a été attribué à M. Karbowski, qui est chargé de l'exécution des peintures décoratives ; le deuxième prix a été décerné à M. Debon, et le troisième à M. Lafon.

Quatre-vingt-six artistes ont pris part au concours ouvert par le conseil municipal de Paris pour l'érection d'une statue à Condorcet, sur l'emplacement de la place Conti. L'élection des membres du jury chargé de classer les esquisses, laissés au choix des artistes, avait donné les résultats suivants : jurés titulaires, MM. Barrias, Chapu, Etienne Leroux ; jurés supplémentaires, MM. Bartholdi, Paul Dubois, Guillaume.

Le jury a appelé à prendre part au deuxième degré du concours les trois artistes dont voici les noms par ordre alphabétique : MM. Louis Noël, Perrin et Steiner. Ces trois artistes ont six mois pour produire des modèles grandeur d'exécution, entre lesquels sera fait le choix définitif au mois de mai prochain.

La décoration picturale de l'Hôtel de Ville a donné lieu à plusieurs concours. On sait, en effet, que diverses parties de cette décoration n'ont pas été comprises dans les commandes faites directement.

L'un de ces concours avait pour objet la décoration du salon situé à l'angle du quai et de la place ; le sujet imposé était la *Défense de Paris*. Vingt concurrents ont envoyé des esquisses, entre lesquelles plusieurs étaient exceptionnellement remarquables. Le jury avait la faculté d'augmenter le nombre des artistes appelés à prendre part au deuxième degré, sans que le total, fixé primitivement à trois, pût dépasser le nombre de cinq. Usant de cette faculté, le jury a fixé son choix sur les esquisses des artistes ci-après indiqués en suivant l'ordre alphabétique : MM. Arus, Paul Baudouin, Adolphe Binet, Delance, Henri Dupray et René Gilbert.

Un délai de trois mois est donné à chacun de ces cinq concurrents pour la production d'un fragment grandeur d'exécution d'une des parties caractéristiques de leurs esquisses. Le jugement définitif sera rendu dans le courant de février 1890.

Un autre concours a eu lieu pour la décoration de quinze coupoles et de deux loggias de la galerie Lobau. Aucun des projets présentés n'a paru digne d'être primé ; pourtant le programme laissait aux artistes une entière liberté sur le choix des sujets. Le jury a donc décidé qu'il n'y avait pas lieu d'admettre les esquisses à l'épreuve du second degré. Il a été arrêté par la commission, conformément à la délibération de principe du conseil municipal, qu'un nouveau concours serait ouvert.

La commission a pensé que la faiblesse des projets provenait de ce que deux concours étaient ouverts simultanément, et elle s'est rangée à cet avis qu'il ne fallait plus procéder de la même façon à l'avenir, et que ce ne

serait dorénavant que lorsque le résultat d'un concours serait définitivement acquis, qu'il y aurait lieu d'en ouvrir un autre.

Rappelons que cinq nouveaux concours auront lieu prochainement, pour la décoration des emplacements suivants : plafond de la bibliothèque du Conseil; plafond et parois verticales de la salle du Budget; plafond de la salle à manger; plafond et parois verticales du salon d'introduction (1er côté sud, 2e côté nord).

---

Le département des Estampes, de la Bibliothèque Nationale, a fait dernièrement l'acquisition d'une série de costumes dessinés par M. Auguste Raffet et réunis en deux volumes sous ce titre : *Costumes militaires sous les deux sièges de Paris 1870-1871*. L'auteur explique, dans les notes qui accompagnent son recueil, qu'il n'a pu se procurer les uniformes et les noms de tous les corps qu'il a rencontrés, parce qu'à cette époque l'individu qui se servait d'un crayon dans la rue était qualifié d'espion et qu'il a failli plusieurs fois être traité comme tel; il n'en a pas moins rassemblé 350 dessins pris au jour le jour, au fur et à mesure des événements. Chaque pièce porte des indications donnant le détail du costume et de l'armement, et souvent des renseignements complémentaires sur le corps auquel appartenait le modèle et les circonstances dans lesquelles le dessinateur a pu prendre son croquis. Il est intéressant de signaler aux peintres et aux historiens, une source, peut-être unique, de documents sur le siège et la Commune. Où trouver ailleurs, en effet, le costume des ours de Nantes, des guides de Garibaldi et des innombrables francs-tireurs, éclaireurs ou vengeurs dont les noms abracadabrants ont l'air de quelque farce lugubre? Ces deux volumes sont précédés d'une liste de corps du siège et de la Commune, qui, à elle seule, évoque les pages les plus lamentables de cette histoire, et ils seront peut-être un jour le meilleur complément au dernier volume des convulsions de Paris.

---

Le comte Lepic, qui vient de mourir subitement à l'âge de cinquante ans, était un peintre de talent et un aqua-fortiste d'une grande originalité. Il était fils du général comte Lepic, mort il y a quelques années, et petit-fils du général du premier empire. Après avoir passé par l'École des Beaux-Arts et travaillé dans l'atelier de Cabanel, il s'adonna à peu près exclusivement à la peinture de marine ; ses toiles dans ce genre se distinguent par la sincérité de l'observation et par la franchise de la facture ; quelques-unes furent fort remarquées aux Salons annuels, en particulier celle qu'il

UNEUGLE

avait intitulée *le Retour* et qui représentait l'entrée à Portsmouth du bateau qui transportait en Angleterre le cercueil du prince impérial, en 1879. Nous citerons aussi la *Plage de Berck*, *Mer calme devant Boulogne*, l'*Effet de brouillard dans la mer du Nord*, l'*Inondation de la Seine à Chatou*, *Pare à virer*, *Bateau cassé*, la *Rentrée du pilote*, etc.

Les eaux-fortes de Lepic sont remarquables par une saveur très personnelle, unie à unegrande vigueur d'exécution; il a publié autrefois, chez l'imprimeur Cadart, plusieurs séries de planches intéressantes, ayant pour sujet des études de marines. Ses préférences se partageaient entre ces derniers sujets et des études d'animaux. Il a gravé, avec une très heureuse liberté d'interprétation, divers tableaux de chiens d'après Jadin, et produit, dans le même genre, quelques estampes originales ; de ce nombre est l'eau-forte, *Chien d'aveugle* (1), qui accompagne ces pages.

Le comte Lepic fut pendant quelque temps le dessinateur de l'Opéra ; il avait succédé à M. Lacoste dans cet emploi. C'est sur ses dessins qu'ont été exécutés les costumes du *Cid*, l'opéra de M. Massenet.

---

Robecchi, le peintre en décors bien connu et qui, depuis une vingtaine d'années, a fourni un nombre considérable de toiles pour les théâtres parisiens, est mort récemment à Ecouen. Un de ses décors les plus remarquables fut celui du palais du duc d'Albe, qu'il exécuta en collaboration avec M. Amable, pour l'œuvre de M. Paladilhe, *Patrie*, à l'Opéra. Robecchi était âgé de soixante-trois ans.

---

Le peintre Gaston Mélingue, né à Paris en 1840, vient de mourir à Aix-les-Bains. Élève de Léon Cogniet, il avait débuté au Salon de 1861 avec les *Galants Trompettes*, tableau qui fut très remarqué. On cite encore : *Garde-pêche* (1863), *Bacchante portée par deux Faunes* (1879), *Amazones* (1870), l'*Huître et les Plaideurs* (1872), *Rabelais à l'hôtellerie de la Lamproie à Chinon* (1873), le *Juif errant* (1874), *Dîner chez Molière à Auteuil* (1877), *Mlle de Montpensier à la Bastille* (1878), *Edward Jenner* (1879),

(1) Sur une épreuve de cette planche, Lepic avait écrit la légende que voici :

Passant qui fuis, écoute, arrête !...
Si j'étais l'aveugle Milton,
Tu donnerais un ducaton.
Qui que tu sois, pense à la gloire,
Soldat, grisette, étudiant,
Donne une obole à la mémoire.
D'Homère aveugle et mendiant.

LEPIC.

*Le droit de première nuit, les Racoleurs, Molière et sa troupe*, etc. Gaston Mélingue était le fils du célèbre comédien et le frère du peintre d'histoire Lucien Mélingue.

---

Sur la façade des Tuileries qui borde la rue de Rivoli et s'étend du pavillon de Rohan à la rue qui fut établie, il y a quelques années, en bordure du jardin, sont pratiquées de nombreuses niches destinées à recevoir des statues. Jusqu'à présent huit de ces niches seulement étaient occupées; ce sont celles qui surmontent les guichets du pavillon de Rohan par lesquels la rue de Rivoli est mise en communication avec la cour du Carrousel. Elles sont ornées des statues en pierre de Hoche, Marceau, Desaix, Kléber, Ney, Soult, Lannes et Masséna.

Il est question de compléter, par des statues semblables, la décoration de cette façade. C'est là un projet dont il y a lieu de louer l'administration des palais nationaux, car les longues rangées de ces niches vides accentuent encore la froideur de l'architecture dans cette partie des Tuileries qui est d'un style assez terne. Parmi les figures qui y seront représentées, on cite Jeanne d'Arc, Mme de Sévigné, Bouchardon, Mme de Staël, Lazare Carnot, l'organisateur de la victoire, etc. D'après le rapport rédigé dans ce but par l'architecte du Louvre, M. Guillaume, la dépense totale pour ces statues, au nombre de quarante-six, sera d'environ 200,000 francs.

---

Une plaque commémorative vient d'être placée, par ordre de la commission des monuments historiques, sur la maison n° 11 du quai d'Orsay. Elle porte l'inscription suivante :

*Le peintre Jean-Dominique Ingres, né à Montauban le 20 août 1780, est mort dans cette maison, le 14 janvier 1867.*

---

Sur la façade de la maison portant le n° 4 sur le quai des Célestins, le même comité a fait placer l'inscription suivante :

*Antoine-Louis Barye, né à Paris le 24 septembre 1795, est mort dans cette maison le 25 juin 1875.*

---

*Le Directeur-Gerant :* JEAN ALBOIZE.

LE MANS — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER

*Emile Augier*

# ÉMILE AUGIER

UGIER (Guillaume-Victor-Émile), « auteur dramatique, né à Valence « (Drôme), le 17 septembre 1820, « mort à Croissy (Seine-et-Oise), « le 25 octobre 1889. »

Ainsi s'exprimera Gambier dans l'édition prochaine de son lexique à l'usage des collégiens.

« ...Petit-fils de Pigault-Lebrun « et l'un des maîtres du théâtre « moderne, a publié un volume de poésies et les *Pariétaires* (1844); « les *Méprises de l'Amour*, cinq actes, vers, non représentés (1844); « la *Ciguë*, deux actes, vers (Odéon, 1844); *Un Homme de bien*, « trois actes, vers (Théâtre-Français, 1845); l'*Aventurière*, quatre « actes, vers (Théâtre-Français, 1848); l'*Habit vert*, un acte, prose, « en collaboration avec Alfred de Musset (Variétés, 1849); *Gabrielle*, « cinq actes, vers (Théâtre-Français, 1849); *Le Joueur de flûte*, « un acte, vers (Théâtre-Français, 1850); *Sapho*, opéra en trois

« actes, musique de Charles Gounod (Académie de musique, 1851); « *Diane*, cinq actes, vers (Théâtre Français, 1852); *Philiberte*, trois « actes, vers (Gymnase, 1853); *le Gendre de M. Poirier,* quatre « actes, prose, en collaboration avec Jules Sandeau (Gymnase, 1854); « *Ceinture dorée,* trois actes, prose, en collaboration avec Édouard « Foussier qui a gardé l'anonyme (1855); *la Pierre de touche*, cinq « actes, prose (Théâtre-Français, 1855); *le Mariage d'Olympe*, trois « actes, prose (Vaudeville, 1855); *la Jeunesse,* cinq actes, vers « (Odéon, 1858); *les Lionnes pauvres*, cinq actes, prose, en collabo- « ration avec Édouard Foussier (Vaudeville, 1858); *Un beau mariage*, « quatre actes, prose, en collaboration avec Foussier (Gymnase, 1859); « *les Effrontés*, cinq actes, prose (Théâtre-Français, 1861); *le Fils* « *de Giboyer,* cinq actes, prose (Théâtre-Français, 1862); *Maître* « *Guérin*, cinq actes, prose (Théâtre-Français, 1864); *la Contagion*, « cinq actes, prose (Odéon, 1866); *Paul Forestier*, quatre actes, vers « (Théâtre-Français, 1868); *le Post-scriptum*, un acte, prose, « (Théâtre-Français, 1869); *Lions et renards,* cinq actes, prose « (Théâtre-Français, 1869); *Jean de Thommeray,* cinq actes, prose, « en collaboration avec Jules Sandeau (Théâtre-Français, 1873); « *Madame Caverlet*, quatre actes, prose (Vaudeville, 1876); *Le prix* « *Martin*, trois actes, prose, en collaboration avec Labiche (Palais- « Royal, 1876); *les Fourchambault,* cinq actes, prose (Théâtre-Fran- « çais, 1878). — Chevalier de la Légion d'honneur en 1850, officier « en 1858, commandeur en 1868, grand-officier en 1878, membre de « l'Académie française en 1858. »

Ainsi répéteront, plus ou moins exactement, les confectionneurs de dictionnaires des grands hommes.

« .....Fut non seulement un dramaturge considérable, sinon le « plus considérable, mais encore un grand homme de bien, un hon- « nête homme, doublé d'une belle âme; il eut un grand talent, un « grand cœur et un grand caractère. »

« .....Il donna un nouvel essor à la langue française.....

« .....Esprit français, esprit gaulois.....

« .....Il était beau, ressemblant au roi vert-galant Henri IV, « dont il semble qu'il eût hérité les sentiments chevaleresques et la « gaîté saine. »

Ainsi chanteront les panégyristes.

Les statisticiens pourront en outre faire remarquer qu'Émile Augier n'écrivit en vers ses drames ou comédies que dans sa première jeunesse, de vingt-quatre à trente-trois ans. Dès l'année 1854, en effet, il trahit et abandonne complètement la Muse, avec laquelle il ne renoue plus qu'une fois des relations éphémères, pour produire *Paul Forestier*, en 1868, alors qu'il avait quarante-huit ans : l'Été de la Saint-Martin de la vie.

Ainsi les hommes sérieux, au seuil de la vieillesse, trompent volontiers pour une nuit l'épouse légitime avec quelque ancienne maîtresse.

Ils observeront encore, — les statisticiens, — que si Augier a été fécond surtout aux environs de 1850, il a été particulièrement brillant vers 1861, quand il eût atteint l'âge de raison, et dépassé la quarantaine.

La statistique enfin enregistrera ce fait qu'Émile Augier n'a été que rarement heureux avec ses collaborateurs. A part le *Gendre de M. Poirier*, dont l'idée première était de Sandeau, et qui demeure au répertoire, — jusques à quand? c'est ce que nous tâcherons de démêler plus loin, — les seules œuvres solides d'Émile Augier sont d'Émile Augier *seul*.

*
* *

Oublions maintenant les dates, les listes, les chiffres, et considérons l'auteur dramatique, l'homme et l'œuvre.

« Je suis né en 1820, écrivait plaisamment Émile Augier, et depuis lors je n'ai rien fait. » Cette boutade d'un homme très spirituel a pu être mise sur le compte de sa timidité. Qui sait pourtant si le brillant auteur, prévoyant le verdict de la postérité, ne se rendait pas justice, brutalement? L'anglais Haris, dans son Lexicon, définit l'auteur et l'artiste: celui qui a le pouvoir de devenir la cause de quelque effet. A ce compte, il faudrait bien convenir qu'Augier ne fut pas artiste dans le sens idéal du mot, car il n'a rien produit, pas même une école, pas même des élèves. — Oh! cela non; il tenait par-dessus tout à ne se point donner des airs de pédagogue. Mais si nous adoptions la définition d'Haris, qui donc mériterait le nom d' « auteur » parmi nos dramaturges? Aristophane, oui. Peut-être Molière..... Et encore?... Assurément Voltaire et Beaumarchais, Victor Hugo

sans doute, et Dumas père, un peu. Et puis? Le plus grand de nos artistes de théâtre serait donc Mercier, le pauvre Mercier, si inconnu, si oublié, qui écrivit le *Déserteur*. La reine de France, ayant assisté à la première représentation du drame, pleura tellement que le roi touché, décréta l'abolition de la peine de mort en matière de désertion. Voilà bien un effet dont Mercier fut la cause. Pauvre Mercier ! On ne lui rend pas justice.

Non. Si les événements, parfois, poussent le poète comique à sortir de son rôle et à transformer les tréteaux du théâtre en tribune, la mission du dramaturge, en temps normal, n'est pas là. La comédie est faite pour « châtier » les mœurs « en riant » et non point pour les corriger. Émile Augier le comprenait. Il n'a point tâché, comme certains autres, de se grossir à l'instar de la grenouille. Il fut ou voulut paraître modeste, et cette qualité lui sera comptée.

Il n'eut ni affectation, ni pédantisme. Il faisait du théâtre pour s'amuser et aussi pour amuser, si possible, les contemporains. Rien de plus. Il n'a pas écrit de pièce à thèse. Il n'était pas sectaire. Il n'a jamais eu l'ambition de réformer le théâtre, non plus que la vie. Il ne marchait pas avec une poétique dans les mains en guise de Saint-Sacrement. Il n'employait pas les ficelles, et dédaignait les « procédés », surtout les partis pris. Eclectique dans l'âme, il n'entra dans aucune chapelle, et, ce qui vaut mieux, il n'en créa pas de nouvelles. Les grands mots ne lui suffisaient guère. Les « formules » le faisaient sourire. « Réalisme, naturalisme, conventions, traditions, vérité, psychologie, décadentisme, cruellisme, pessimisme », qu'est-ce que cela pouvait bien lui faire? Il parlait rarement de Shakespeare et de Diderot, et même de M. Scribe. Il ne parlait pas de lui non plus. Il parlait peu, quoiqu'on dise.

Si d'aventure on lui demandait le secret du théâtre, et la façon dont il fabriquait ses pièces dramatiques, il rappelait cette vieille charge de Dumanet au sergent Pitou :

« — Sergent, comment est-ce qu'on fabrique un canon?

« — Dumanet, on prend un trou, et l'on met du bronze autour. »

Et il ajoutait : « C'est ainsi que je fais mes comédies. »

Il disait juste. Il fut romantique, classique, fantaisiste, héroïque, familier, naturaliste, violent, amer, gai, trivial même, souvent bon, souvent mauvais, parfois médiocre, tour à tour, sans s'en douter, sans

le vouloir, sans le faire exprès. Un M. Jourdain en matière de théâtre. Un Jourdain mâtiné de Chrysale. Un vrai bourgeois gentilhomme. Peut-être aussi un vrai gentilhomme bourgeois.

***

J.-J. Weiss, blagueur à froid, se gaussait un jour des gens qui croient avoir tout inventé. « Nous sommes, plaisantait-il, de la génération qui pense avoir découvert la Méditerranée. Thiers est persuadé qu'il est l'inventeur du système d'équilibre ; Claude Bernard, savant admirable, ferait bon marché de ses recherches scientifiques, si l'on voulait lui concéder qu'il a inventé la méthode empirique, et Zola, de bonne foi, se figure qu'il a trouvé le roman expérimental. Nul ne veut avouer que ce que l'on fait a été fait depuis des siècles et des siècles encore. »

Augier, du moins, n'a rien inventé, et il le sait. Pourtant il ne procède d'aucun autre. Il obéit à son tempérament, à ses nerfs, à sa bile, à ses penchants, à ses instincts. Comme littérateur, il n'a point révolutionné le style; fils d'Amyot, de Marot, de Voiture, de Malherbe, de Pascal qui fixa la langue française, de Bossuet qui l'enrichit, il fut de ceux que Montaigne visait: « Le maniement des beaux esprits donne prix au langaige, en l'estirant et ployant. » Augier n'a point apporté de mots; il a seulement consacré l'usage de quelques-uns, et il a enrichi les autres en appesantissant et en enfonçant leur signification et leur usage, en leur imprimant des mouvements inaccoutumés.

S'il n'avait point connu Plaute et le *Captif*, peut-être n'eût-il pas écrit le *Joueur de flûte*. Plaute, grand coutumier de ces métamorphoses, a pu lui fournir aussi sinon le sujet du moins le type de *Maître Guérin*, avec son *Euclion*, qui avait déjà servi à Molière pour l'*Avare*. Qui sait si Victor Hugo n'a pas donné à Augier le sujet de *Diane*, et si *la Mère coupable* de Beaumarchais n'a pas inspiré *Madame Caverlet* dans son plaidoyer en faveur du divorce?

Mais on irait loin dans cette voie. Térence et Molière et Diderot et Sedaine y passeraient.

Nul n'est absolument « original » en ce bas monde, si ce n'est — probablement — Eupolis, Cratinus et les dramaturges de la

82e olympiade dont les chefs-d'œuvre ne sont même point arrivés jusqu'à nous.

*
* *

Ce fut un homme assurément, — cet Augier, — et il eût pu prendre la vieille devise : « *Homo sum, et nil humanum a me alienum puto.* » Il eut les fiertés et les défaillances du mâle, ses grandeurs et quelques-unes de ses petitesses, ses vertus brillantes et plusieurs de ses vices. Mais, dans les nations civilisées, jadis, et même à Vicence, le condamné qui pouvait se faire reconnaître pour le premier de son art obtenait sa grâce. Émile Augier, qui au demeurant, rassurez-vous, ne fut point un criminel, fut le premier de son art.

Il était grand, robuste et beau. Et il faut faire justice une fois pour toutes de cette légende que les panégyristes accréditent, et qui le fait ressembler à Henri IV. Pourquoi à Henri IV ? A cause de sa barbe sans doute ? C'est à cet accessoire que se borne en réalité toute la ressemblance. Je constate que nos contemporains ont une idée bien vague du roi de France et de Navarre. Dans une des vitrines du château de Frohsdorf, se trouve un masque de plâtre, merveilleusement conservé, coulé sur un moulage pris au chevet du roi défunt. Le visage est plat, plus haut que large: le nez, très long, est presque écrasé, et sur le front, bombé mais relativement étroit, se dressent encore vigoureusement des mèches de cheveux taillés en brosse. Or, Émile Augier avait le visage très large, le nez très effilé, le front très développé et ravagé dès le premier âge par une précoce calvitie. Entre Henri IV et Augier, nulle similitude. Pourquoi plutôt n'avoir pas comparé le dramaturge français à Shakespeare? L'aspect général est le même.

*
* *

Émile Augier a fait ses études au collège Henri IV, ce qui est plus facile que de lui ressembler. Il avait pour condisciple le duc d'Aumale, plus jeune que lui de dix-huit mois à peine. Le duc d'Aumale le prit en affection, le soutint dès le début et le chargea du soin de la magnifique bibliothèque de Chantilly. Émile Augier y demeura jusqu'au jour où, les événements de 1848 étant survenus, il se laissa séduire par le caractère libéral et artistique du prince Napoléon,

dont il resta dès lors l'ami et le protégé. N'ayant jamais fait de politique militante, il ne se croyait pas lié par un parti. Il était plus spécialement un autoritaire doublé d'un indépendant. A ce compte, l'Empire devait lui plaire.

Petit péché de jeunesse, cette défection.

En 1838, en sortant du collège, Augier était entré à l'École Normale, avec Got. Il se contenta tout d'abord de rimer de petits vers innocents, bons à mettre en musique par Gounod, tels que ses stances à une jeune fille :

Moi qui suis *déjà vieux* (!) dans les choses humaines,
Dont le cœur a saigné plus souvent qu'à son tour,
Je ne regrette pas le sang pur dont mes veines
Ont rougi les buissons où je cherchais l'amour!
Car ce que m'ont appris la ronce et les épines,
C'est qu'il n'est rien de bon au monde que d'aimer;
Que même les douleurs de l'amour sont divines,
Et qu'il vaut mieux briser son cœur que le fermer!

*
* *

Dès qu'il sort de l'école, c'est pour aller à l'Odéon. Le goût du théâtre l'avait pris. On ne sait comment. Seul Got pourrait le dire. Augier frappe à la porte de Lireux, directeur du second Théâtre-Français... Et la porte s'ouvre. Qui donc a dit que les « jeunes » ne pouvaient jamais se faire jouer ? Il suffisait, en ce temps-là, d'apporter la *Ciguë*, drame en vers. Un bon drame de début, tout plein de souvenirs classiques. Lireux monta la *Ciguë*, et comme, ce soir-là, la direction du théâtre du Palais-Royal donnait la première représentation d'une revue, on ne jugea pas à propos de convoquer la presse, sûr qu'on était par avance que la presse ne se dérangerait point pour si peu, et préférerait les calembredaines d'un Duvert aux accents lyriques d'un poète normalien. La presse, en effet, ne se dérangea point. Et pourtant, l'année d'après, les portes du Théâtre-Français s'ouvraient toutes grandes à l'*Homme de bien*, comédie en vers, moderne celle-là, qui, hélas! ne réussit point, et dont on n'aura plus guère, je pense, l'occasion de parler. Mais cet échec n'était pas pour décourager l'athlète.

Moins de trois ans plus tard, l'*Aventurière* paraissait sur cette même scène de Molière : c'était une tragi-comédie, une œuvre de jeunesse encore, que le poète pourtant affectionna particulièrement pendant toute sa vie, car il occupa ses loisirs à l'orner, à l'embellir, surtout à lui enlever ses scories. Cette *Aventurière* passa au travers de mille vicissitudes comme d'autant de cerceaux en papier. Il la réduisit, la comprima, la prolongea, comme un père essaierait de faire d'un enfant bancal, vivace néanmoins. Il voulait flageller l'amour des vieillards pour les courtisanes, mais cet objectif disparut derrière le luxe des « bas-côtés » et le jeu des acteurs. Dona Clorinde est aimée charnellement du vieux Monte-Prade, et se fait introduire, elle catin, dans la maison patriarcale du noble duc qui veut être son époux. Heureusement des accidents se produisent, et le vieux Monte-Prade désabusé se sépare de l'infâme. La morale le veut. Le devoir aussi. Tel est le fond du drame. Mais ce drame passe au second plan, en réalité, car Augier a planté ici et là des types si originaux, si amusants, un capitan de l'ancienne Comédie, si drolatique, un fils si héroïque que le spectateur oublie tout le principal et ne s'amuse qu'à l'accessoire. Notons, en passant, que l'une des dernières reprises de l'*Aventurière* fut consacrée à Mme Sarah Bernhardt, et que la grande tragédienne quitta Paris, furtivement, au lendemain de cette reprise, où elle avait été presque annihilée par le voisinage de Coquelin. C'est en définitive à Augier que nous devons la fugue de Sarah Bernhardt et sa retraite définitive de la Comédie-Française, retraite bien souvent regrettée par ses détracteurs comme par ses amis.

*
* *

A la création, en tous cas, — car il faut essayer de procéder par ordre, — l'*Aventurière* permit décidément à Augier de mettre le pied à l'étrier. Du coup, sa réputation fut établie.

Depuis lors, la verve d'Augier est intarissable. Pour avoir la gloire de travailler avec Musset, il écrit un petit vaudeville sentimental, l'*Habit vert,* dans la note d'*Indiana et Charlemagne* ou de la *Corde sensible;* mais là se borne sa fantaisie pour les théâtres de second ordre, qui ne lui rapporteraient ni assez de gloire ni assez d'argent. Le Théâtre-Français l'attire toujours, et quand il sent qu'on va crier à l'accapareur, il se tourne vers le Gymnase, où il

trouve, en Rose Chéri, en Adolphe Dupuis, en Bressant, en Landrol et en Berton père, des interprètes dignes de lui.

Sa chance est inégale. Ses succès sont divers. Mais il n'est jamais vaincu, même lorsqu'il n'est pas victorieux. On le discute, mais on l'écoute. Il donne *Gabrielle,* tragédie bourgeoise, — en vers, toujours, — et sa gloire est extrême. Gabrielle, c'est la bourgeoise atteinte d'idéalisme aigu, c'est la « précieuse ridicule » qui dédaigne le milieu terre-à-terre dans lequel elle vit, et cherche un ciel... autre part. Elle ne comprend que bien tard — mais à temps — grâce à son mari, que la maternité est belle, et que la tête blonde d'une fillette comporte sa poésie. Et elle se repent, et, nouvelle Pauline, elle est désabusée!... Et elle s'écrie en sautant au cou de son prosaïque mari :

O père de famille! O poète! Je t'aime!

Cette œuvre plus médiocre encore que bourgeoise malgré sa renommée et qui, dans dix ans, fera l'effet d'une tragédie de Du Belloy, vaut à Émile Augier un prix de 7,000 francs à l'Académie, qui bientôt l'admet dans son sein, suivant le cliché consacré, à la mort de M. de Salvandy. Son vers est attaqué, mais sous son vers il y a une pensée, et si l'on tourne la forme en ridicule, on rend justice au fond. On lui reproche de mettre en poésie des pensées ultra-banales :

Ne coudoyons-nous pas chaque jour dans le monde
Des femmes contre qui la médisance *abonde ?*
. . . . . .
Oh! le Parisien d'apathie est *pourvu.*
. . . . . .
Prépare une chemise, entends-tu ? La meilleure...
. . . . . .
Fais-nous faire, tu sais ? ce *machin* au fromage...

Ces *machins*-là, et bien d'autres encore, sont des verrues, évidemment. Mais qui n'a pas de verrue en ce monde? Peut-être eût-il été meilleur pour Augier de ne travailler qu'en prose, ou tout au moins de ne faire parler qu'en prose les petits bourgeois dont il s'est tant occupé.

Il est assez curieux, à ce propos, de citer le jugement porté sur

lui, dès 1852, par Rochefort, alors simple expéditionnaire à l'Hôtel de Ville, et qui signait encore — et déjà ! — Henri de Rochefort. Ces lignes ont paru dans la première édition du *Dictionnaire de la Conversation* de Duckett :

« Ce qui distingue M. Augier, c'est d'avoir cherché à substituer « une sorte de comédie de sentiment à la comédie de caractères, qui « semble épuisée, et à l'imbroglio qui n'intéresse plus. Son style « n'est pas non plus le style banal et maniéré de la comédie du dix- « huitième siècle; mais s'il est facile et coulant, si le vers est quel- « quefois bien frappé, il n'est pas toujours exempt d'incorrection « ni de mauvais goût.

« Henri de Rochefort. »

Cette critique, — bourgeoise aussi, — n'est pas dépourvue de justesse.

*
* *

Entre temps, l'Empire ayant été proclamé, le prince Napoléon qui avait obtenu sa liste civile fit construire cette adorable villa latine de l'avenue Montaigne qui excita longtemps l'envie des potentats de la finance. Émile Augier qui, je l'ai dit, s'était entiché du brillant prince Napoléon, fut un des hôtes assidus du petit palais pompéien. Détail bien inconnu : il y joua la comédie, lors de l'inauguration du monument, et revêtit la tunique d'Ariobarzane du *Joueur de flûte*, en compagnie de Théophile Gautier qui jouait Bomilcar, de Samson, de Got, de Geffroy, de Madeleine Brohan alors dans tout l'éclat de sa beauté resplendissante, et de M^lle^ Favart, très ingénue en ce temps-là. Le décor était tout trouvé : l'atrium de la villa. Ce n'était pas Corinthe puisque c'était Pompéi, et la statue de César remplaçait celle de l'Amour, exigée par la brochure. Mais l'illusion n'en était pas moins complète. J'ai sous les yeux une estampe de Flameng, d'après Boulanger, estampe publiée dans l'*Artiste* en 1856 et relatant cet incident peu connu de la vie du poète. Augier avait encore ses beaux cheveux frisés au vent et déjà son front dénudé à demi.

Peu de temps après cette époque, un très riche baron qui l'aimait mourut en lui léguant... sa femme. C'était une façon délicate de lui

abandonner sa fortune. Augier n'était point disposé à aliéner son indépendance. Il refusa les présents et la veuve, et n'accepta qu'à titre de souvenir un legs d'une importance relative, grâce auquel il put, en y joignant ses économies, acheter sa belle propriété de Croissy.

Plus tard seulement il renonça au célibat.

Il était allé au Palais-Royal où l'on donnait une revue, *le Banc d'huîtres*. Il fut séduit par la grâce d'une aimable jeune fille qui entrait dans la carrière, espérant, comme tant d'autres, arriver au Théâtre-Français, à l'instar de Rachel et de Mme Dorval, en commençant par l'autre bout de la galerie : la galerie Montpensier. Cette jeune fille se nommait Laure Lambert, et jouait « la Rose. » Un roman fut ébauché... et dénoué devant M. le maire. Mlle Lambert, Mme veuve Augier désormais, demeura la compagne discrète, malheureusement inféconde, de celui qui fut si tendre, dans ses œuvres, pour les enfants et pour les grands-pères.

*
* *

Cependant Augier, après *le Joueur de flûte*, ayant essayé un nouveau drame en vers, écrit sur la demande de Rachel : *Diane*, drame qui ne réussit guère, contre-coup et contre-sens de *Marion Delorme ;* et ayant donné encore une comédie en vers, pastiche du XVIIIe siècle, *Philiberte*, aimable badinage sans portée, quoique d'un charme infini, se décida à parler tout simplement en prose.

Jules Sandeau venait d'éditer son volume de *Sacs et parchemins*, suite de nouvelles où il mettait en opposition la fortune et la noblesse, l'écu d'or et l'écu héraldique. Augier écrivit avec Jules Sandeau *le Gendre de M. Poirier*. La comédie est délicieuse, quant à l'esprit et quant à la verve, — je ne me lasse pas de la relire et de la réentendre, — mais je la trouve détestable comme tendances. Un gentilhomme ruiné épouse la fille d'un négociant millionnaire. Quand il l'a épousée, ce drôle la trompe, la ruine et trouve étonnant que le beau-père juge le procédé de mauvais goût. Ce n'est que par grandeur d'âme qu'il reconnaît ses torts, à la fin, et qu'il revient à sa femme.

Le pis est que M. Augier, tout le long de sa pièce, prend parti pour le jeune duc séduisant et débraillé, et n'a pas assez de brocards

à l'adresse du vieux père Poirier, lequel n'a que le tort d'être riche et de se laisser tondre. — Comédie, dira-t-on. — Soit; mais alors mauvaise comédie. Elle va contre son but, car le spectateur malgré lui se sent entraîné vers le sacripant. — Comédie de mœurs, c'est entendu. — J'absous les auteurs, et je les absous doublement, car ils sont merveilleux de légèreté et d'adresse. Mais je ne puis m'empêcher de remarquer que Dumas fils a traité à peu près le même sujet dans *l'Étrangère*, et qu'il en a tiré des épisodes cruels, autrement dramatiques, autrement moraux.

*
* *

Après *Gabrielle,* Augier semble entrer dans une période de décadence. *Ceinture dorée,* comédie étayée sur une idée juste, échoue à cause de sa forme banale. La *Pierre de touche* et *Un beau mariage*, maladroitement conçus, échouent de même, malgré d'éblouissantes éclaircies.

Il change alors de genre, s'accouple à Édouard Foussier, et produit *le Mariage d'Olympe*, réponse à la *Dame aux Camélias* de Dumas fils, et *les Lionnes pauvres,* comédie contre les bourgeoises coquettes qui veulent dépenser au delà des ressources de leur ménage. Ces deux œuvres font du bruit, mais en réalité, — il est permis de le dire à plus de trente ans de distance, — elles n'ont que la valeur d'un pamphlet. Est-ce à l'influence de Foussier qu'il faut attribuer la fausseté des situations et des détails? Peut-être. De fait, rien n'est vrai dans ces œuvres à scandale, d'où ne ressort que l'esprit primesautier et familier d'Augier.

*
* *

En 1861, Augier, ayant passé la quarantaine, entre dans la période de gloire avec *les Effrontés* et *le Fils de Giboyer*. Il voulait flétrir la basse finance, les gens d'affaires véreux, le journalisme corrompu, les petites coteries politiques du moment, et surtout les cléricaux et les jésuites, que le prince Napoléon lui avait appris à détester. Il consacra à cette rancune la série des *Effrontés,* du *Fils de Giboyer*, de la *Contagion* et de *Lions et renards*. Le prince Napoléon avait

déjà fait lever l'interdit qui pesait sur *le Mariage d'Olympe* et *les Lionnes pauvres*, il le seconda encore pour ces nouvelles études sociales... et politiques.

Augier, très ardent en ce temps-là, s'était donné la mission de cracher sur tout ce qu'il jugeait méprisable. Il chargea de ce soin Giboyer, sa création et sa créature, un bohème hardi, qui avait eu des commencements difficiles, de lourdes charges, de grosses défaillances, mais un homme bon quoique venimeux, et brave et spirituel comme... « si ça ne coûtait rien ». « Un peu à son image » était ce Giboyer.

Émile Augier en effet fut toujours un sceptique en même temps qu'un éclectique. Il pensait volontiers : « Chacun pour soi dans la vie. Qu'on me fiche la paix... Je la ficherai aux autres. Je ne gêne personne dans ses infirmités. Qu'on tolère les miennes ! »

C'est lui qui, un soir, ayant bien dîné chez Augustine Brohan, se laissait aller, dans un demi-sommeil, à quelques... intempérances intempestives.

— Dis donc, Émile, interrompit M^me^ Augustine... Mais tu... Oh ! mon vieux !...

— Parfaitement !... Je... Parfaitement. Et puis après ? Est-ce que je te gêne ? Ne te gêne pas..., tu sais...

C'est encore lui qui, ayant congédié une amie d'antan, dont il ne m'est pas permis de rappeler le nom tant connu, s'écriait plaisamment :

— Enfin ! je ne serai donc plus obligé de me laver les pattes tous les soirs !...

C'était bien lui Giboyer, vous voyez, du moins quant à la forme. Et quant au fond aussi, car Giboyer était socialiste, — un socialiste autoritaire, qui voulait achever carrément la Révolution de 89. « La révolution de 89, s'écrie-t-il, ce n'est que le commencement, le travail de démolition. On a fait table rase des abus ; il reste à construire une société, c'est-à-dire à organiser la résistance contre la force des choses, en créant une aristocratie en dehors de l'argent, une aristocratie du mérite personnel. »

Et comme on lui fait observer que le mérite ne se mesure pas à la toise, comme les carabiniers, qu'on ne peut lui fixer qu'un étalon approximatif, et qu'on a pris le plus facile à vérifier : le résultat

du travail, la fortune, Giboyer se redresse et reprenant son ton familier :

— « Prêtes-tu cinq cents francs si je te colle au mur ?

— « Non.

— « Je t'y collerai donc pour rien, comme un pauvre. La fortune ne s'acquiert que par le travail et l'intelligence, je le veux bien : les facultés nécessaires à l'enrichissement sont de première catégorie, c'est convenu. Mais il reste un tout petit point qui détruit ton étalon de fond en comble : c'est que la fortune est héréditaire et que l'intelligence ne l'est pas. »

De là à l'abolition de l'héritage, il n'y a qu'un pas. Augier ne la réclame pas, mais il l'indique, ce qui était déjà singulièrement audacieux à une époque où l'argent régnait tout autant qu'aujourd'hui, et où nous ne jouissions pas encore du Conseil municipal... et anarchiste de Paris, vu que le Conseil était remplacé — avantageusement — par une commission officielle.

Mais là ne s'arrêtent point les revendications d'Émile Augier dans ses quatre comédies et surtout dans les deux premières : *les Effrontés* et *le Fils de Giboyer*. Exalter les pauvres honteux et réclamer une part de soleil pour tout le monde, en constatant philosophiquement qu'il faut plus d'une génération à une famille de portiers pour faire brèche dans la société, et que les premiers assaillants doivent rester dans le fossé pour faire fascine de leur corps aux suivants, c'était bien.

Émile Augier ne s'est pas borné à demander l'égalité. Il a attaqué brutalement la monarchie héréditaire et traditionnelle, et le parti légitimiste et orléaniste, « régiment de colonels sans soldats », qui l'avait accueilli pourtant, et la bourgeoisie dont il était issu, « la bourgeoisie qui a pris la Révolution en horreur depuis qu'elle n'a plus rien à y gagner, et voudrait fixer le flot qui l'apporta en refaisant à son profit une petite France féodale. » Cette grande licence ne fut point pardonnée à Émile Augier, et l'un de ses collègues put s'écrier :

> Muses! le temps est bon pour gagner des écus
> En jouant du couteau sur les partis vaincus!

En outre, Augier attaqua violemment la presse légitimiste sur le dos de son représentant le plus considérable, Louis Veuillot, qu'il

montra comme « un gars qui larderait son propre père d'épigrammes moyennant un modique salaire, et le mangerait à la croque-au-sel pour cent sous de plus. » Et il définissait ainsi sa manière : « Sa manière consiste à rouler le libre penseur, à tomber le philosophe, en un mot à tirer la canne et le bâton devant l'arche. Un mélange de Bourdaloue et de Turlupin. La facétie appliquée à la défense des choses saintes; le *Dies iræ* sur le mirliton. »

Ici peut-être Augier dépassait les limites autorisées. Il ne pouvait méconnaître le tort grave qui pourrait résulter de ces épigrammes sanglantes, ni oublier, lui classique, que vingt-cinq ans après les *Nuées,* Anytus reproduisit contre Socrate les accusations ultra-fantaisistes d'Aristophane.

Le scandale fut considérable, et Veuillot ainsi mis en cause répondit de sa meilleure encre : « Il me semble que je peux me promener hardiment dans Athènes, malgré la seringue d'Aristophane. On dit que c'est un sifflet, soit; je crois que c'est une seringue, et une seringue chargée d'eaux grasses de basse-cour. Au reste, Aristophane ne me reproche que la vérité. *Bâtonniste devant l'arche*, c'est mon métier, en effet. On m'a accusé de vouloir faire le curé et même l'évêque; il me rend plus de justice. Je ne me suis jamais proposé que le rôle du suisse qui fait taire les mauvais drôles et met les chiens à la porte, afin que le service divin ne soit point troublé. J'ai fait mon métier, Aristophane fait le sien qui est de diffamer les gens à qui on administre la ciguë... »

Et ailleurs : ... « Augier me traite *d'insulteur*. J'ai attaqué des adversaires que j'appelais par leur nom, qui étaient armés comme moi, plus armés que moi. J'ai voulu être et je crois avoir été un combattant. Je ne me souviens pas de m'être embusqué dans une coulisse pour diffamer des pseudonymes. Cela c'est le métier de l'insulteur. Et quand l'opération s'exerce en sécurité parfaite contre les gens tenus au secret, elle est de telle nature qu'aucun *vocable* français ne le caractérise parfaitement. »

La riposte était vive et juste. Ceux-là qu'Augier attaquait ne pouvaient se défendre. La censure était impitoyable. Les insultés étaient des vaincus. Et par ainsi le surnom d'Aristophane même n'était pas juste. L'auteur des *Chevaliers* n'était pas, lui, des flatteurs de Cléon, et, comme l'a fait remarquer Scholl, Aristophane attaquait les hom-

mes d'État et les Dieux mêmes, tandis qu'Émile Augier, loin d'attaquer les puissants, détachait son manteau et l'étendait devant eux, comme l'Écossais Raleigh sous les pas de la reine. Au foyer du Théâtre-Français, un puissant duc disait, sans trouver de contradicteur : « Voilà une comédie que bien des gens pourraient faire, et une action que personne ne voudrait avoir commise. »

Ici la critique à son tour dépassait le but. Le *Fils de Giboyer* est une remarquable comédie. Jusqu'à nouvel avis, je la considérerai comme le chef-d'œuvre d'Augier, un chef-d'œuvre qui ne sera pas compris ni apprécié par les masses, mais qui, aujourd'hui, questions de personnalités mises à part, ressort comme une des œuvres les plus fortes du théâtre contemporain. Cette comédie n'était pas neuve, non. On y trouve un reflet du *Roman d'un jeune homme pauvre*, de Feuillet, et des ripostes de Beaumarchais : « Vous ne trouvez pas Fernande assez bien faite ? » dit le duc de sa... pupille, M^lle^ Maréchal... « Faites en donc autant. C'est la plus jolie fille de France, je m'en flatte... »

Ainsi parlait déjà Figaro.

Mais les cinq actes de cette comédie solide sont menés de main de maître, sans une invraisemblance, sans une imperfection, avec une logique admirable et un esprit qui ne se dément jamais.

*
* *

A partir de ce moment, Augier s'est calmé. Il n'écrit plus qu'à de rares intervalles. Neuf pièces en dix-sept ans. On sent qu'il n'est plus jeune, qu'il a moins de nerfs. Il est plus éloquent. Il a l'éloquence religieuse, et ses théories sur la paternité dans *Maître Guérin*, dans *Paul Forestier*, dans l'*Affaire Caverlet*, dans *les Fourchambault*, théories trop connues pour que je m'y étende, semblent avoir été inspirées, comme forme, par Bossuet ou Massillon.

Il n'est plus jeune, et cependant il n'est pas vieux. Jamais, jusqu'à son dernier jour, il ne sera vieux. Ses idées sont nettes et précises. Il comprend le danger qui peut résulter d'une fécondité tardive. Il se retient. Pour un peu il aurait peur. — Tel Alexandre Dumas présentement n'ose plus affronter une bataille. — Tel Augier était depuis quinze ans. Il avait peur. D'autant plus peur qu'il

n'avait pas — et j'y insiste — d'idées préconçues à faire prévaloir, de système à faire adopter, d'esthétique à imposer. Toujours et toujours il a été et il est resté l'homme du moment, écrivant ses comédies à la « va comme je te pousse!.. » suivant les caprices de son inspiration, même quand son inspiration suit la mode.

Après la guerre, une « nouvelle » de Jules Sandeau qu'il n'a cessé de chérir, le séduit. C'est *Jean de Thommeray*. Et il écrit cinq actes pour la Comédie-Française sur *Jean de Thommeray*. Et comme c'est Émile Perrin qui dirige, alors, le théâtre, il sacrifie au goût de la mise en scène, et fait un dénoûment décoratif, en plein quai Voltaire, pendant le siège, avec l'Institut au fond et la lune au-dessus pour perspective. Il se sert même du biniou breton pour corser l'intérêt, à défaut d'orchestre, et il fait exécuter à l'avant-scène des manœuvres militaires de mobilisés.

Sa fantaisie — encore — le poussant, il écrit avec Labiche, dont il s'était épris aussi depuis longtemps, une charge en cinq actes pour le Palais-Royal : *le Prix Martin*. Mais cet homme, si gai dans les théâtres graves, semble glacial dans les théâtres pour rire. Il est amer dans sa gaîté, et cette amertume rejaillit jusque sur les lèvres de son copain Labiche, qui ne trouve plus moyen de s'amuser.

*
* *

La première fois que j'ai vu — de près — Emile Augier, c'est — il y a bien des années déjà — dans son appartement de la rue de Rome. Une vieille servante vint m'ouvrir, et comme je demandais le maître de la maison, elle n'eut qu'à faire deux pas dans le petit vestibule de l'appartement pour m'ouvrir la porte d'un petit salon de bourgeois de province — un petit salon bien banal, garni de meubles dits de Paris, et dépourvu de tout objet d'art. C'était *le* salon!

Emile Augier se tenait là, presque étendu sur un canapé, — sur *le* canapé. Il ressentait peut-être une atteinte de goutte et lisait une brochure. J'entrai sans être annoncé, mais non sans être décontenancé un tantinet. J'avais une carte à la main — une carte que j'avais préparée, que je croyais pouvoir faire passer, — et je me trouvais subitement en face du Maître.

Il me parut très grand ce jour-là, plus grand encore que d'habitude, et de sa belle voix timbrée et bien sonnante il m'accueillit cor-

dialement, me parlant de l'Institut, de ses travaux, de ses collègues, non pas en homme bavard — oh! Dieu! non — plutôt en homme très boutonné, très concentré, peu communicatif, mais plein de passions, et qui, par saccades, éprouve le besoin de se dégonfler. Ce n'est qu'au bout de dix minutes qu'il s'arrêta pour me demander :

— Au fait, à qui ai-je l'avantage... ?

C'était un peu tard, mais il était en train ce jour-là, et joliment séduisant, je vous assure.

Dans le brouhaha de la vie parisienne, je l'ai entendu et vu bien souvent, depuis lors, mais plus « renfermé », — très galant certes, très affable, mais par-dessus tout très indifférent. Même lorsque Victor Hugo fêta Voltaire, un matin de dimanche, sur la scène de la Gaîté, Augier qui était près du grand-père, et qui fut un voltairien enragé, ne se laissa pas entraîner par l'enthousiasme général. Il applaudit le patriarche comme il fallait, sans plus, et seulement aux bons endroits. J'en conclus qu'il était froid, ou qu'il tenait à paraître tel.

Quand Labiche — son plus intime et son meilleur ami — mourut, je pensai que ce « départ » allait frapper au cœur le vieil Augier. — Un de ses familiers que j'interrogeai me répondit :

— Allez donc! Il est au-dessus des petits accidents de la vie humaine... C'est un homme fort. Qu'est-ce que l'existence d'un homme pour lui ?

Cependant, vers la même époque, sur le pont des Arts, un matin, je rencontrai Augier pour la dernière fois. Son œil était plus vague qu'à l'ordinaire, ses joues tombaient, et il s'affalait sur le coussin de son fiacre.

— Décidément il a du plomb dans l'aile, pensai-je.

Il en avait, du plomb dans l'aile, ce colosse. Bâti pour devenir centenaire, sûr de sa force, confiant en sa destinée, il n'avait pas prévu le petit accident, le tout petit accident qui est cause de tout, principalement de la mort. Une blessure bête a déterminé une affection grave. Le colosse est tombé tout d'un coup, comme une masse, peut-être réclamé par Labiche qui s'ennuyait, tout seul, là-haut.

*
* *

Maintenant c'est fini. Il est entré dans la postérité. Comment la postérité va-t-elle l'accueillir ?

Je relisais — et je relis souvent — son théâtre complet, le théâtre qu'il relisait, lui aussi, sans cesse, et qu'il modifiait, qu'il corrigeait, qu'il assaisonnait au goût du jour, et qu'il rognait souvent, d'après le précepte de Scribe, trop méconnu par Bergerat : « Tout ce qui est coupé n'est pas sifflé. »

J'ai la ferme conviction qu'Augier se rendait compte de ses travers littéraires, et je crois que son « théâtre définitif » aurait été plus vivace s'il avait pu le corriger encore pendant dix ans. Dans la forme, dans les détails, que de scories ! Que de mots inutiles! Que de modes éphémères! Même *le Gendre de M. Poirier* ne se maintient que grâce aux traditions de la Comédie-Française. Le théâtre d'Augier, très beau certes, très sain, très noble, vieillira vite, et plus que bien d'autres. Le lecteur restera, heureusement. Mais pour nos petits-enfants qui oublieront le côté pamphlétaire de l'œuvre, j'en suis pour ce que j'ai indiqué plus haut : s'il y a une justice en ce monde, Augier demeurera le *père de Giboyer* — son chef-d'œuvre — un chef-d'œuvre.

LOUIS BESSON.

# ESSAIS SUR L'HISTOIRE

DE LA

# PEINTURE FRANÇAISE [1]

*(NOTES ET FRAGMENTS)*

---

## V

SECONDE RENAISSANCE. — FONTAINEBLEAU. — LE XVI^e SIÈCLE FRANÇAIS AU MUSÉE DU LOUVRE

L'*Assomption de la Vierge* du Rosso, dans le cloître de l'Annonciade à Florence, est bien la plus médiocre peinture et la moins capable de faire concevoir quelque espoir pour l'avenir d'un débutant comme il était. Rien, hélas! ni de simple ni de naïf; rien que de la pratique et de la plus maladroite en même temps que de très effrontée. Des têtes dans lesquelles il n'y a pas l'ombre du sentiment de nature; de grandes draperies jetées à fracas; confusion dans les nombreuses figures des apôtres, confusion dans les draperies. Et jugez de l'effet de cette fresque sans vergogne d'un praticien, justement placée entre la *Visitation*, chef-d'œuvre étonnant du Pontorme qui y a cherché le sentiment d'André del Sarte et l'a atteint à s'y méprendre, et la *Nativité* d'André del Sarte qui fait pendant à ce triste Rosso de l'au-

(1) Voir *l'Artiste* d'avril, juin, juillet et août derniers (1889, I, 247, 395; II, 11, 94).

tre côté de l'entrée du cloître. Dès ses débuts, le Rosso est un sauvage maniéré, un farouche malappris, au milieu de tous ces polis de son temps, une imagination pleine d'acquit, et féconde, mais ambitieuse et indisciplinée. Plus tard à la cour de France, ayant tout oublié de son pays, si ce n'est ce qu'il a emporté du souvenir de Michel-Ange, il poussera au sec la grâce tourmentée et les arrangements capricieux du Buonarotti.

Aux Offices, dans la galerie extérieure, on trouve un autre tableau de lui, représentant une vierge sur un trône et entourée de saints ; — un autre encore au Pitti, de sujet analogue et dont Vasari a parlé avec les réserves qu'il méritait. Du moins dans celui des Offices, on reconnait notre Rosso, et aussi dans les deux tableaux de la galerie Borghese, à Rome, attribués à Michel-Ange et que leur parité d'exécution avec la peinture des Offices restitue certainement au Rosso. Mais je répète que son *Assomption* de l'Annonciade est absolument dépourvue d'art et de force, voire même de cette sauvagerie qui est, à Fontainebleau, le signe et l'intérêt des œuvres du Rosso. Elle est justement lourde et sans caractère aucun. — On ne peut nier toutefois qu'il n'ait un don d'invention singulière, témoin certaine composition dont je possède le dessin, qui a appartenu à S. Thomas Lawrence. C'est un sujet mystique. La Vierge debout et les pieds sur le serpent, présente un fruit, le fruit purificateur, à la bouche d'Adam, lequel est assis avec Ève sur les branches de l'arbre du fruit défendu. A droite, au-dessus de la Vierge, se voient les figures nues d'Apollon et de Diane. Cette composition bizarre fut exécutée par le Rosso en Italie, dans une maison d'Arezzo, avant son voyage en France, et l'on en trouve la description dans sa vie par Vasari. Ce dessin très terminé à la pierre noire et dans le plus pur goût florentin, mis au carreau d'ailleurs comme pour en assurer les formes très cherchées, les contours serrés et le savant modelé, n'a rien de commun, je dois l'avouer, avec la pratique cassante, hâtive, anguleuse et quelque peu rude et sèche en son maniéré, qui distingue pour nous ses dessins de ceux du Primatice. Quelques crayonnages pareils à celui de la *Rédemption d'Adam* pouvaient donner à croire à ceux qui attiraient en France ce maître Roux, qu'il y apportait avec lui tous les secrets, même le charme de l'art florentin. Le Rosso avait pour vrai bagage une certaine poésie barbare, et non sans gran-

deur; quant au charme, quant à la grâce élégante et souple, importation essentielle de ces Italiens dans notre école, et qui allaient y prendre de si profondes racines par nos J. Goujon et nos G. Pilon, ils devaient venir dans le bagage d'un autre, de ce Primatice destiné à supplanter et à faire oublier l'ombrageux maître Roux.

Le Primatice, né à Bologne en 1504, mort à Paris en 1570, et que l'on sait avoir traversé fort jeune les ateliers d'Innocenzio da Imola et de Bagnacavallo, avait à peine vingt et un ans quand il s'en alla, en 1525, se mettre à Mantoue sous la direction, et comme aux gages de Jules Romain, et celui-ci a toujours passé pour son maître. Je m'imagine que dès cette époque, le Primatice était déjà un parfait praticien, et ce qu'il put apprendre de Jules Romain, c'est l'abondance et la variété de la composition, dont il portait d'ailleurs en lui-même le génie, car on n'a guère jamais vu, dans aucune école, un inventeur plus facile, plus gracieux, plus souple, et plus intarissable. D'ailleurs l'indépendance que le Rosso et lui trouvèrent à Fontainebleau les développa singulièrement et leur ouvrit à chacun leur caractère personnel qu'on ne reconnaît point dans les œuvres italiennes de leur jeunesse.

Le vrai maître du Primatice, celui dont la manière lui a formé la main, n'est-ce pas plutôt le Parmesan? où a-t-il vu ses peintures? Est-ce à Bologne sa patrie, où le musée actuel garde de Mazzola une Vierge avec l'Enfant et quatre saints, parmi lesquels une Sainte Catherine agenouillée et caressante. Dans le Parmesan se trouvent le dessin du Primatice et sa couleur de convention. Il me semble difficile de ne pas reconnaître dans le peintre de la cour des Valois une triple influence : l'invention de Jules Romain et du Parmesan et aussi les souplesses de raccourcis de l'école de Parme et du Corrège, dans la liberté desquelles il se joue, et qui plus tard, en notre temps, par l'étude qu'ils auront faite de la galerie d'Henri II à Fontainebleau, serviront, pour leurs propres décorations, de guide et de modèle aux grâces élancées de Delacroix et de Baudry. — J'ai plus d'une fois répété que l'une des œuvres les plus utiles que pourrait nous donner la photographie, ce serait le recueil complet des abondants et poétiques dessins du Primatice; dans ce recueil nous trouverions la clef de toute la Renaissance française, depuis François Ier jusqu'aux peintres d'Henri IV; et à qui

entreprendrait la liste de ces innombrables compositions, je signalerais dans la galerie des dessins, aux Offices de Florence, deux Primatice de la collection Mariette. Il en faudrait chercher à Londres et à Vienne, un peu dans toute l'Europe, et beaucoup sont rentrés en France à la suite de la vente Woodburn.

Sur Niccolo dell'Abbate, tout a été dit par M. Fred. Reiset, dans l'excellent travail publié par la *Gazette des Beaux-Arts* (t. III, p. 193 et 266, 1859). Avec deux ou trois chapitres pareils, de cette précision, de cette clarté, de ce bon jugement, de cette équité et de ce bon ordre, de ce discernement dans la part de chaque artiste, l'histoire de l'École de Fontainebleau serait faite et définitive. On trouve là à la fois ce que l'on peut savoir de l'homme et des ouvrages qui, dès sa jeunesse, établirent sa grande et juste renommée dans son pays de Modène; puis la part immense prise par lui à la décoration des galeries de Fontainebleau, quand appelé en France en 1551, sur la proposition du Primatice, il travailla durant vingt ans, avec une prestesse, une habileté, une sûreté, une largeur de pinceau infatigables, à l'exécution des compositions sans nombre imaginées et dessinées par le surintendant des Bâtiments du roi, celui qu'on appelait Francisque de Primadicis ou de Boulongne, ou l'abbé de Saint-Martin, et que tant d'autres besognes diverses écrasaient à la fois. Le Primatice n'était-il pas chargé tout ensemble des peintures, des sculptures, des stucs, de la restauration et de l'entretien des tableaux du roi, de certains morceaux d'architecture, d'aller chercher à Rome les moulages des plus belles statues antiques, de les faire fondre à Paris d'après ces moulages, de donner le dessin du tombeau de François I^er^, et de diriger les travaux de cette œuvre importante; de composer pareillement le tombeau d'Henri II, dont le modèle est confié par lui à Ponce Jacquio et aussi pour l'église des Célestins, la sépulture destinée au cœur du même roi; et lui-même prenait la tâche du modèle du monument qui devait renfermer le cœur de François II pour Orléans, sans parler des cartons pour les tapisseries et des décorations pour les fêtes publiques. Que seraient devenues, pendant ce temps, les immenses parois des galeries, salles et chambres du Palais, s'il n'avait eu, pour l'aider à les couvrir, des artistes d'une virtuosité égale à sa propre adresse, expéditive et savante, et si pénétrés de sa manière et de son faire libre et souple et de son élégance variée et

féconde, qu'on ne les pût distinguer de lui-même. Ce que maître Roux avait trouvé dans Domenico del Barbiere, Primatice le trouva, et mieux encore, dans Niccolo dell'Abbate. De cet accouplement sans pareil dans l'histoire de l'art, d'un tel inventeur et d'un tel exécutant, indémêlables l'un de l'autre, l'exécutant étant de taille à inventer des imaginations de même grâce et de même beauté noble, sont nées, à Fontainebleau, la Salle de Bal, la chambre de Saint-Louis, la galerie d'Ulysse, la chambre d'Alexandre, la Laiterie.

Je ne parle pas de la galerie de François Ier, non plus que de l'ancienne salle du conseil, ni du pavillon de Pomone, décorés en partie par le Rosso, en partie par le Primatice avant l'arrivée de Niccolo, ni de la Porte dorée, ornée de la Salamandre, mais ailleurs encore on trouve les noms du Primatice et de Niccolo confondus dans les mêmes entreprises: l'ancien pavillon de Meudon, une galerie de l'Hôtel de Montmorency, le château de Beauregard près de Blois. M. Reiset observe avec raison que Niccolo, qui avait sa valeur très personnelle, reconnue de tous dès avant son arrivée en France, où il débute par les portraits du Roi et de la Reine, et dont les dessins ne sont guères moins abondants que ceux du Primatice, bien que faciles à distinguer de ceux-ci, outre son goût particulier pour les paysages, qu'il traitait avec « une grande richesse », dut composer et peindre de sa propre main un nombre considérable de décorations et de tableaux: à l'Hôtel de Guise, à l'Hôtel de Toulouse, à Chantilly, dans la maison proche des Bernardins, qu'occupait, au temps de Sauval, le Conseiller Le Tellier, etc., etc. Mais le Primatice a absorbé dans sa gloire le plus gros du renom de « ce grand génie », et le jour où il attira Niccolo à Fontainebleau, il servit merveilleusement sa propre réputation, l'ensemble de son œuvre (car je ne sais si lui-même eût été aussi séduisant praticien qu'il était brillant inventeur), et, pourquoi ne pas l'en remercier? il mérita bien de nous et des rois qui avaient mis en lui leur confiance. Niccolo, il est vrai, n'était pas le seul Italien qui fût venu apporter son aide à l'abbé de Saint-Martin. Depuis Benedetto Ghirlandajo, frère de Domenico, qui travailla plusieurs années en France après 1498; depuis Léonard et ses Milanais, et André del Sarte, et son élève Squazzella, le vent soufflait d'Italie; et dans le même temps que Maître Roux et le Primatice, on connaît les noms de Domenico del Barbiere, de Fr. Pellegrini, de Nic. Belin, dit Modène (ce Belin

ne fut-il pour rien dans l'appel en France de Niccolo dell'Abbate, né dans la même ville que lui et dont il connaissait sans doute les ouvrages? il est vrai que M. de Laborde se ravise et finit par lire *Moderne*, là où Félibien et lui-même avaient d'abord lu *Modène;* en tout cas Félibien compte Belin parmi les Italiens), de Luca Penni, de Fr. Salviati, de B. de Miniato, de L. Regnaudin, de Caccianemici, de J. Barron et Fantuzzi de Bologne, de J. B. Bagnacavallo, qui s'acheminaient volontiers par delà les Alpes pour chercher fortune à une cour où s'ordonnaient de si magnifiques travaux. Je ne parle ici que des peintres, laissant à d'autres les sculpteurs, orfèvres, architectes, et artistes de tous genres, les Benvenuto, les Ascanio, les Rustici, les della Robbia, les Serlio, les Fr. de Carpi, qui avaient suivi le même chemin.

Dans toutes ces décorations par la peinture des palais royaux, nos Français ne jouaient, pour l'heure, qu'un rôle d'aides bien secondaires : Dorigny, Geoffroy du Moustier, L. Dubreuil, les Lérambert, G. Musnier, les Rondelet, J. Sanson, G. Michel, Ch. Carmoy, les trois Martin, etc. Félibien leur a fait leur part en deux pages ; mais l'héritage n'était pas encore prêt pour eux, et l'on eût couru risque, en leur confiant de trop importants cartons, d'une interprétation trop peu fidèle de ce goût italien, de cette mode d'élégance raffinée dont, — je ne le lui reproche pas, — raffolait alors toute la cour des Valois. Il fallait de l'unité dans la conduite d'un tel courant d'art, pour justifier et imposer les qualités qu'il apportait à notre école ; et cette unité elle se trouva dans le Primatice intimement confondu avec Nicolo. — Jules Romain avait dû raconter plus d'une fois au Primatice, pendant que celui-ci travaillait pour lui à Mantoue, la part qu'il avait prise aux grands ouvrages de Raphaël, et quel besoin avait eu le divin Sanzio, d'aides et de praticiens soumis et disciplinés, pour exécuter, là-bas à Rome, d'après des dessins qu'il n'avait pas le loisir de peindre lui-même, les immenses fresques du Vatican et les tableaux sans nombre qu'on lui demandait de toutes parts, pressé qu'il était par les perpétuelles et incessantes exigences des Papes ses protecteurs, patrons capricieux et toujours inquiets d'une mise en œuvre immédiate de leurs commandes. Il avait fallu à Raphaël vingt bras à la fois, tout ce qu'il y avait déjà d'assez expérimenté parmi les apprentis de son atelier, pour le seconder suffisam-

ment dans les vastes peintures dont il avait à peine le temps de concevoir les pensées premières et d'étudier, avec sa sûreté ordinaire, les figures principales. Mais dans cette troupe d'aides et de praticiens nécessaires, l'un deux devait primer les autres, et c'était lui, Jules Romain, par l'étroite familiarité qu'il avait acquise avec la manière et les procédés et les types mêmes du maître, si bien que son dessin semblait calqué sur les airs de tête et le caractère des formes de Raphaël. Le Primatice dut songer à cela et à s'assurer pour lui-même un autre Jules Romain, le jour où il se vit débordé à Fontainebleau par tant de commandes diverses, et ce lui fut une fortune sans pareille de mettre la main sur un compatriote, formé aux mêmes écoles, d'habileté tout au moins égale à la sienne, et qui se prêta avec une docilité et un désintéressement admirables, au rôle modeste et peu profitable pour sa propre gloire, qui en est restée injustement effacée, d'exécutant des dessins du maître de Bologne. A eux deux, à eux trois, en comptant le Rosso qu'il serait malséant d'oublier, puisqu'il les précéda, quoique de peu, dans ces grandes entreprises, mais qui n'eût pas, à lui seul, laissé la même empreinte sur notre école, ne lui apportant pas les mêmes qualités souveraines de grâce délicate et de souplesse ondoyante, — ils ont, par cette profusion merveilleuse de compositions, dont furent en quarante ans décorées nos maisons royales, de payennetés mythologiques et héroïques, et surtout amoureuses, ils ont créé cette brillante école de Fontainebleau, d'un ensemble et d'un caractère si particuliers, dont l'influence continuée par une nouvelle génération de Flamands italianisés, se perpétua victorieuse, depuis François Ier jusqu'à Louis XIV, et du Maître Roux jusqu'au Poussin, car même dans Simon Vouet et ses élèves les plus intimes, il reste encore beaucoup du goût décoratif du Primatice; et l'on sait que les meilleurs de ces élèves, Le Brun, les deux Mignard, avaient autant étudié à Fontainebleau qu'à Paris. « Fontainebleau, dit Félibien à propos de Nicolas Mignard, était l'école où tous les jeunes hommes allaient pour étudier, tant à cause des ouvrages de Freminet que l'on regardait alors avec estime, qu'à cause de ceux du Primatice et de plusieurs autres tableaux dont cette Royale Maison était décorée. » Il arriva même à Simon Vouet ce qui était advenu au Primatice, comme à tous ces premiers peintres mis en vogue et surmenés de besognes par la faveur de nos rois ; « malgré son

exécution fort expéditive, il fut bientôt forcé à ne plus faire que des dessins servant de modèles à ses élèves, dont il n'avait pas souvent même le temps de retoucher la peinture ». C'est par de tels procédés que se façonne plutôt une école de décorateurs agréables et séduisants que d'artistes émus et émouvants.

On a, dans ces derniers temps, reproché à l'art italien d'avoir dévoyé notre premier art national, celui qui, prétend-on, serait né de notre terroir, et qui par sa naïveté, avait plus d'affinité avec les peintres de Bruges qu'avec ceux de par delà les monts. On s'est mépris, je crois; et la cause d'erreur est dans le choix des peintres qui furent, pour les travaux de Fontainebleau et des autres châteaux royaux, attirés par François Ier. Les artistes choyés par Louis XII et les d'Amboise n'avaient pas, en effet, ce danger pour notre pays et s'accordaient à merveille avec notre tempérament originel français. C'eût mieux été encore si le vieux Léonard eût pu développer chez nous l'influence de son génie et y implanter et gouverner un groupe formé à ses leçons. Mais les habiles gens qu'appela François Ier, je veux parler du Rosso et du Primatice, n'étaient pas, à vrai dire, des chefs d'école, mais des décorateurs; et du décorateur, voire du plus attrayant pour ses contemporains, à l'homme de principes et de pensée, la distance est grande; c'est la distance de Michel-Ange à Vasari, du Corrège au Primatice et à Niccolo dell'Abbate, du Poussin à Le Brun. Le décorateur étonne ou charme les yeux par ses conceptions hardies ou ingénieuses, mais procède toujours du goût courant de l'architecture à laquelle il s'associe; le maître est celui qui apporte à l'art de son temps un élément nouveau et une interprétation particulière de la nature, que ses élèves vont s'assimiler et répandre dans l'école. Condamner et maudire l'influence sur l'art français, du Primatice et des Italiens de son époque, n'est ni juste ni sage, car, si le Primatice n'était pas un vrai maître dont un jeune artiste puisse avec profit étudier les expressions ni un morceau particulier de son exécution, il n'est pas niable que lui et les siens ont favorisé dans notre pays le sentiment de l'élégance, de la grâce et de la souplesse, qui allait devenir, dans le progrès futur de notre art, une de ses plus essentielles et comme de ses plus naturelles qualités. Et d'ailleurs il s'est bien vu, par la suite, que l'Italie était la patrie réelle et inévitable de notre peinture, puisqu'à toutes les époques où il a fallu

la retremper et la rajeunir, c'est toujours là qu'elle a retrouvé ses véritables sources régénérantes, pour le Poussin au XVII^e siècle, pour David à la fin du XVIII^e, et même pour Lemoine et Boucher à l'imitation des Giordano.

Le peintre attire le peintre. Cet imitateur de la nature imite, avant tout, ses semblables. C'est pourquoi nous voyons, chaque année, exploités par cent brosses diverses le sujet d'histoire ou de genre traité avec succès au Salon précédent ; c'est pourquoi les paysagistes ne croiront pouvoir faire d'études profitables qu'aux endroits où auront passé avant eux quelques habiles : de là les colonies de Bougival, de Barbizon, de Douarnenez. Dans l'histoire de notre art français on voit, dès qu'un maître étranger a réussi à la cour de nos rois, accourir à sa suite un groupe de ses compatriotes, lequel prend aussitôt faveur parmi nous, et y exerce souvent pour une longue période, une influence acceptée par la mode, qui a toujours été en France fort tendre aux artistes de dehors. Les Clouet étaient venus de Flandre, et plus d'un Flamand, durant le XVI^e siècle, suivit certainement le même chemin qui menait à Paris et à Fontainebleau, mais c'est surtout après le grand courant italien de Léonard et de ses élèves et de ceux que j'ai nommés à la suite du Rosso et du Primatice, que l'on voit peu à peu apparaître, puis se grossir le groupe de ces Flamands italianisés qui semblent chargés de continuer à Fontainebleau la tradition de l'école de Michel-Ange, mais de cette école interprétée par des esprits de race quelque peu barbare, à la fois sauvages et maniérés. C'est le moment des Porbus, des Ambroise Dubois, des Ninet, des de Hoëy, sur lesquels prennent modèle nos Toussaint Dubreuil, nos Bunel et nos Freminet. Le goût des Valois n'a presque plus rien à voir là-dedans ; c'en est l'outrance et la corruption. L'ornement et la composition y sont plus chargés et compliqués, les formes plus contournées, c'est l'époque d'Henri IV plutôt que de ses précédesseurs. Vient un moment où ils sont si nombreux et tiennent tant de place à Paris parmi les gens du métier, que Henri IV leur donne, à ces Flamands, un privilège spécial pour vendre leurs tableaux à la foire Saint-Germain.

Et quand la faveur de Marie de Médicis se sera manifestée pour Rubens par la commande de la fameuse décoration de la galerie du Palais du Luxembourg, et pour Van Dyck par les négociations relatives à la grande galerie du Louvre, les Flamands, sentant toujours

plus ferme leur crédit à la cour, ne vont que se multiplier mieux encore à Paris. Le lecteur en jugera rien qu'en parcourant des yeux la si plaisante lettre de Nicolas Wleughels, sur son père Philippe Wleughels (*Mémoires inédits sur les membres de l'Académie royale*, t. Ier, p. 354-362) et où sans parler de Van Thulden, de Philippe de Champaigne, et de son neveu Jean-Baptiste, de Juste d'Egmont, de Ferdinand Elle, de Jac. Van Loo, etc., on voit fourmiller dans le seul quartier de la rue Tarane et de la rue du Sépulchre, les figures de Van Mol, de Nicasius, Van Boucle, Fouquiers, Calf. Wolfart, Picard, Mathieu et Nicolas de Plate Montagne et jusqu'au doreur Gérard Locreman. N'oubliez pas J. Asselyn et Herman Swanevelt qui peindront à l'hôtel Lambert, et Bertholet Flemael qui décora la coupole des Carmes, Gérard Gosuin, le peintre de fleurs, et cette dernière fournée flamande des Van der Meulen, des Genoels et des Monnoyer qui fournit à Le Brun des collaborateurs si précieux pour les travaux du roi aux Gobelins. Et je ne nomme ici que quelques-uns des peintres ; les sculpteurs sont aussi nombreux, qui, durant cent ans, viennent de Flandre se mêler à notre école.

(*A suivre.*) PH. DE CHENNEVIÈRES

# LES ENVOIS DE ROME

Tous les ans, à la chute des feuilles, les élèves de l'École de Rome nous convient à venir admirer leurs œuvres, et tous les ans nous gémissons de voir le résultat répondre si peu à notre attente, de trouver si peu d'originalité et de vraie vie dans ces produits de l'enseignement classique. Est-ce l'institution qui est trop vieille? Sont-ce les règlements dont les minutieuses prescriptions entravent l'essor du génie? Toujours est-il que depuis longtemps les envois de Rome n'excitent plus de surprise. A peine un ou deux vous retiennent et prouvent un talent en quête d'inconnu. La plupart vous laissent indifférent ou même vous écœurent par des formules apprises, banales académies ou essais manqués de modernisme.

Les sculpteurs sont, comme toujours, supérieurs aux peintres. Non que le bas-relief de M. Boutry (1re année) soit bien remarquable. *L'Amour et la Folie :* le sujet n'est pas des plus nouveaux. La déesse au sourire facile, négligemment assise sur un rebord d'escalier, dirige la flèche que tire l'Amour aveugle, debout sur les marches, à l'entrée d'un temple. L'exécution est souple, mais ne dépasse pas un certain niveau d'élégance coquette et de grâce chiffonnée. C'est de l'art aimable et assez fade. La copie en marbre d'après l'antique qui y est jointe, le *Philosophe assis* (musée du Vatican), n'est pas non plus une œuvre passionnante. M. Capellaro (2e année) envoie un *Pêcheur* lançant son filet. C'est l'éternel pêcheur napolitain qu'on a revu tant de fois depuis Duret et Léopold Robert. Qui nous en délivrera donc ? Le motif est si vulgaire, si connu par avance, qu'il faudrait plus qu'un talent honnête et sage pour nous le faire supporter.

Avec M. Puech au moins on sort du convenu et des banalités courantes. Il nous avait déjà charmés par ses précédents envois : la *Nymphe de la Seine,* la *Muse d'André Chénier* surtout, qu'on a eu l'occasion de revoir en marbre au dernier Salon. Tel il se montrait à nous dans ses premières œuvres, tel on le retrouve aujourd'hui : artiste ingénieux, porté à la tendresse plutôt qu'aux violences du sentiment, mais qui sait trouver des choses neuves à dire et qui les dit excellemment, avec autant de bonne grâce que d'adresse. Le *Jeune homme enlevé par une Sirène,* qu'il nous présente comme travail de quatrième année, ne dément pas ce qu'on pouvait s'en promettre d'après le titre : symbolisme délicat à la Gustave Moreau, mélange d'émotion et de rêve sous une forme mollement caressée. L'enchanteresse, couronnée d'herbes marines, et dont l'épaisse chevelure flotte au vent, nage ou plutôt glisse sur les eaux d'un mouvement souple, en emportant sa proie. La mer écume au passage sous le poids de sa double queue squameuse, qui se recourbe et qui frémit. La figure s'ordonne bien ainsi : tout l'effort est rejeté dans la partie inférieure de son être; le buste, la femme n'est que séduction, élan et grâce. Il n'est pas jusqu'à ces deux grandes ailes, qu'on peut critiquer, qu'on n'est pas habitué à voir sur le corps des Sirènes et qui ne sont peut-être après tout qu'un artifice de composition destiné à en maintenir l'équilibre, pour achever de donner àla scène un caractère idéal. Sur

l'épaule de la jeune femme est un adolescent, qui se retient d'une main à sa chevelure et abandonne l'autre à la main qui l'entraîne. Le corps rejeté en arrière, les yeux fixes, dans l'attente d'un inconnu qu'il espère et redoute à la fois, il a tout l'attrait d'un jeune cœur aux prises pour la première fois avec le désir. Que manque-t-il à l'œuvre pour être vraiment grande, pour avoir un sens douloureux et profond? Peut-être un peu plus d'âpreté dans la façon dont la Sirène enlace et saisit sa victime. Elle paraît si douce et charmante, qu'on oublie presque qu'elle est de celles dont les baisers font mourir. Le travail même du marbre, qui est soigneux et fin, contribue à accentuer l'impression de volupté souriante plutôt que tragique. Quoi qu'il en soit, c'est une œuvre poétique et rare en notre siècle de prose, la meilleure à coup sûr que nous ait envoyée cette année l'École de Rome. M. Puech exposait à côté une petite esquisse en plâtre, *Saint Antoine de Padoue recevant l'Enfant Jésus des mains de la Vierge,* qui était comme la transcription sculptée d'un Murillo : même genre de dévotion coquette, même grâce aisée et facture assouplie. Un bel avenir s'ouvre devant lui, si le monde ne vient pas le gâter, l'amollir, le pousser trop avant dans le sens de la manière et du sourire. Il paraît être de ceux qui nous donneront souvent la joie de rêver.

M. Vernon (1re année), graveur en médailles, ne manque pas non plus de talent. Quatre bonnes aquarelles d'après des bronzes antiques, la copie d'une monnaie de Syracuse, et surtout une excellente tête d'étude, profil de jeune Italienne intitulé *Rosa* (bas-relief en plâtre), prouvent encore mieux peut-être que son projet de médaille, le *Génie de la France nouvelle*, quelle est l'habileté de sa main. C'est un thème patriotique. Un jeune homme nu, debout, tenant un livre, s'appuie du bras droit contre un canon et de l'autre soutient le drapeau français. *Gallix nova propago doctrinâ fidens et armis*, nous dit l'inscription. L'exécution n'est pas mauvaise, un peu molle peut-être dans le nu.

Quant aux peintres, ils ne nous offrent cette année aucune occasion d'être aimable. M. Danger (1re année), outre un médiocre dessin d'après un Bacchus du Capitole et une copie au pastel, tout au plus passable, de la *Vierge au donateur* de Vinci, qui est au couvent de San Onufrio à Rome, a envoyé un *Actéon* épiant derrière un rideau

d'arbres Diane et ses nymphes qui s'apprêtent à entrer dans l'eau bleue d'un lac. Les exigences académiques voulant une figure nue, M. Danger a peint un Actéon en bois, avec une draperie violâtre tombant des reins. Cela rappelle les plus mauvais jours de l'école de David, le temps où les grands hommes étaient représentés nus avec un casque. M. Lebayle (2e année), déjà plus expert dans le maniement des académies, emprunte son sujet à La Fontaine : *le Berger et la Mer*. La déesse essaie de se faire engageante pour le vieux berger assis sur les roches, son chien entre les jambes. Elle est bien moderne et bien frêle pour figurer l'antique élément. Le mystère lui manque un peu, et n'est-ce pas plutôt une vulgaire scène de séduction que la poétique image du flot qui rit au soleil? Avouons d'ailleurs que l'harmonie en est fine, et que cela ferait un décor agréable au fond d'un boudoir. Mais est-ce vraiment assez? M. Axilette (3e année), dont on pouvait espérer mieux, tombe encore plus dans la confiserie élégante à la façon de Bouguereau. Comment peut-il comprendre et admirer Michel-Ange, ainsi que le prouve son excellente copie de l'*Isaïe*, le prophète aux brusqueries farouches et aux airs hautains de la chapelle Sixtine, et avoir le courage de traiter après cela un sujet de boîte à bonbons, comme celui qu'il a choisi pour son esquisse ? Toujours *l'Amour et la Folie*. Le motif a eu du succès décidément à l'École de Rome. Mais la donnée de M. Axilette est encore plus banale que celle de M. Boutry. Une Folie titubante et nue, sa marotte à la main, s'avance en donnant le bras à l'Amour aveugle qu'elle prétend guider. Tous deux marchent sur les feuilles mortes, dans un paysage d'automne, et on grelotte à les voir en costume si sommaire se promenant au fond des bois.

M. Pinta lui-même (4e année) ne nous consolera qu'imparfaitement de toutes ces fadeurs : car il semble avoir été gagné à son tour par la contagion. Son essai de peinture murale, *l'Aurore*, ne serait pas déplaisant, procurerait même à l'œil une sensation douce et calme dans le genre des grandes fresques de Puvis de Chavannes, dont on retrouve en plus d'un point le souvenir, n'était la principale figure qui rompt un peu l'harmonie par je ne sais quelle féerie de théâtre et quelle grâce de convention. M. Pinta a prétendu s'inspirer de vers qu'il inscrit sur un cartel, au bas de la composition, dans la bordure où s'enguirlandent

des rameaux d'olivier, avec couronnes de pervenches aux quatre coins :

> ... Lorsqu'au chant de la grive,
> Tenant l'enfant Matin par la main, elle arrive.

Il est toujours fâcheux d'emprunter sa poésie aux autres et d'avoir besoin d'une inscription pour se faire comprendre. Cette jeune femme nue qui s'avance légère sur les pentes gazonnées, avec son vêtement d'impalpable vapeur flottant autour d'elle, ses cheveux qui voltigent en flammèches au vent, sa couronne de roses pourpres soutenue derrière la tête comme par des fils d'archal et l'enfant couronné de lauriers d'or auquel elle donne la main, peut symboliser l'Aurore, si l'on veut, et son fils symboliser le Jour. L'artiste s'est ingénié à les caractériser de son mieux. Pourtant cela reste gauche et artificiel ; c'est presque un accessoire, qu'on supprimerait volontiers. On nous dit que M. Pinta avait songé d'abord à baptiser sa grande composition les *Heures du matin*. Combien il eût mieux fait de s'en tenir à sa première idée et de l'exploiter plus à fond ! Des femmes diversement groupées et figurant les premières occupations du jour eussent fourni un thème beaucoup plus simple et charmant. Il eût suffi de varier peut-être davantage le premier plan, et à côté de celles qui dorment, s'étirent ou s'éveillent les yeux engourdis, d'en mettre d'autres qui travaillent déjà, qui lavent leur linge, par exemple, au bord d'un ruisseau. Celles qui font leurs ablutions à la fontaine, la petite bergère en robe blanche qui prie parmi ses moutons, ingénue et candide comme la sainte Geneviève du Panthéon, étaient déjà des motifs heureusement trouvés. Qu'avait-il besoin de l'Aurore en personne pour venir réveiller les dormeuses ? Cela gâte les lignes tranquilles du paysage, avec ses forêts d'oliviers touffus qui descendent jusqu'au lac et ses collines roses bordant l'horizon. Sans elle l'impression eût été plus recueillie et plus paisible. Ce sera une revanche à prendre. Espérons que M. Pinta la prendra bientôt.

Les graveurs, de leur côté, n'exposent pas d'œuvres très marquantes. M. Barbotin (2e année), outre un dessin d'après la *Vision d'Ezéchiel* de Raphaël et une assez bonne étude d'après nature de femme nue, Orientale rêvant assise sur une terrasse, nous montre la gravure terminée du *Portrait de la mère de Raphaël* (musée de Florence), qu'il

présentait ébauchée l'année dernière. M. Sulpis (4e année) a également mené à bien sa reproduction de la *Sibylle libyque* d'après Michel-Ange, avec une finesse d'œil et une subtilité de pointe dont il nous avait déjà donné des échantillons. Il a été beaucoup moins heureux dans son essai de composition personnelle, une *Cérès* maussade, mi-japonaise et bizarrement attifée, qui ne nous plaît que tout juste, malgré l'habileté du travail.

Quant aux architectes, échappant par la nature même de leurs études aux fluctuations de la mode et aux engouements de passage, ils ne nous offrent généralement que des œuvres sérieuses et étudiées qui sont, comme toujours, dignes d'éloge. C'est la section de l'École de Rome où l'on fait, sans grand fracas, peut-être la meilleure et la plus solide besogne. Le public les remarque à peine ; ils ne s'adressent qu'aux spécialistes, et c'est là leur salut. MM. Chedanne, Defrasse et André (1re, 2e et 3e années) se préparent ou s'essaient déjà à ces reconstitutions archéologiques qui sont l'honneur de notre école d'architecture. MM. D'Espouy et Redon, tous deux en quatrième année, donnent mieux que des promesses : le premier avec sa *Restauration de la basilique de Constantin* et son *Projet de décoration de voûte*, dans le style rococo du XVIIe siècle finissant, pour un salon de la villa Médicis ; le second surtout avec sa belle *Restauration du temple de Baalbek*, dont on avait pu déjà admirer des fragments l'année dernière, défendent brillamment l'École de Rome contre ses détracteurs. Quand donc peintres et sculpteurs suivront-ils leur exemple et auront-ils tous du talent ?

PAUL LEPRIEUR.

# LE NETTOYAGE DE LA « RONDE DE NUIT »

*Fin* (1)

---

ELON l'usage adopté par tous les seigneurs et même par beaucoup de bourgeois de ce temps, le capitaine Cock avait un album dans lequel se trouvaient une foule de détails : renseignements généalogiques, aquarelles représentant les armoiries des différentes branches de sa famille ou les domaines qu'il possédait, et aussi, ce qui nous intéresse particulièrement, reproductions des tableaux qui lui appartenaient et qui avaient quelque rapport avec la famille.

Cet album, en deux volumes petit in-quarto, dont la reliure est de velours grenat, a été heureusement conservé. Il se trouve aujourd'hui entre les mains de l'un des descendants du capitaine, M. de Graeff van Polsbroek, de La Haye, ancien ministre-résident du roi des Pays-Bas. Il attira pour la première fois l'attention des historiens d'art en 1880, lors de l'exposition héraldique de La Haye. Feu M. de

(1) Voir *l'Artiste* de septembre et octobre 1889 (II, 177, 252).

Vries, en ce temps-là conservateur adjoint au cabinet des estampes d'Amsterdam, fut le premier à remarquer qu'il contenait une petite aquarelle exécutée d'après le célèbre tableau de Rembrandt.

Comment se fait-il que ce jeune et ingénieux historien d'art, connaissant l'existence de cette aquarelle et de la copie de Londres (restituée par lui-même à Lundens), n'ait pas proclamé du premier coup, longtemps avant tout le monde, la vérité sur l'état primitif du tableau ? Il soupçonna la mutilation matérielle, sans oser l'affirmer d'une façon définitive, et, bien qu'il eût obtenu de M. van Polsbroek l'autorisation de publier une gravure d'après l'aquarelle, il ne semble pas s'être aperçu qu'elle donnait des renseignements précieux sur la couleur primitive de la pseudo *Ronde de nuit*.

M. D. C. Meijer Junior, après la mort si tristement prématurée du jeune écrivain son ami, publia en 1886 cette gravure d'après l'aquarelle, dans un des chapitres de sa très intéressante et très instructive étude sur *les Tableaux de gardes civiques* (1). Il acceptait le fait de la mutilation matérielle, mais tout en admettant que l'œuvre originale avait dû s'obscurcir et jaunir un peu par l'action du temps et du vernis, il persistait à croire que Rembrandt a toujours eu une préférence pour les ombres fortes et les tonalités « dorées. »

Je rendis compte de son travail (*Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1887), et je discutai ce point particulier de ses idées avec d'autant plus de conviction, que MM. de Roever et Bredius, directeurs de la *Oud-Holland*, m'avaient obligeamment communiqué une photographie d'après l'aquarelle. Ce document était d'une clarté stupéfiante : on n'y trouvait aucune ombre forte, et c'était, sans aucun doute possible, un brillant effet de soleil. L'effet était même si clair, que je crus devoir mettre une sourdine aux conclusions qu'on pouvait en tirer. J'accordai que l'aquarelle avait pu légèrement pâlir. La peinture originale avait dû être, par conséquent, un peu plus foncée que cette aquarelle pâlie, et un peu plus claire que la copie de Lundens, nécessairement devenue plus sombre et plus jaune depuis deux cent vingt-six ans. C'est entre ces limites extrêmes, peu éloignées d'ailleurs l'une de l'autre, que toutes les discussions sur la couleur primitive du tableau devaient se renfermer.

(1) Voir la Revue trimestrielle *Oud-Holland* (la vieille Hollande) 1886, 3e et 4e livraison ; 1887, 1re livraison.

Examinées dans le détail, les deux copies, quoique se ressemblant beaucoup, offraient de légères différences, dont la plus grande portait sur la hauteur d'un chapeau. En effet, dans l'aquarelle, l'homme qui est juste au dessus du capitaine porte un chapeau de hauteur ordinaire, tandis que dans le Lundens ce même chapeau est aussi haut que celui du lieutenant. Il faut dire que l'aquarelle est une petite pochade, — six pouces à peine sur quatre, — beaucoup moins précise que ne peut l'être l'excellente copie de Londres.

Mais ces différences ne devaient pas empêcher de tirer certaines conclusions évidentes, par exemple celles-ci :

1° Les deux copies, commandées par le capitaine et faites à sept années de distance par des gens qui ne s'étaient certainement pas concertés, représentaient le même nombre de personnages, la même composition ; elles confirmaient donc d'une façon absolue le fait de la mutilation matérielle du tableau original lors de son installation « entre deux portes » dans la petite salle du Conseil de guerre.

2° Ces deux copies étaient d'accord pour reproduire certains détails qui ne sont plus visibles aujourd'hui dans la peinture originale, même après le récent nettoyage. C'est ainsi, par exemple, qu'on voit très distinctement, dans l'une et dans l'autre, les jambes écartées de l'homme qui est tout juste au-dessus du chien. De deux choses l'une : ou bien ces jambes étaient déjà noyées d'ombre dans le tableau original, et alors l'auteur de la modeste aquarelle les aurait inventées en 1653, et Lundens les aurait reproduites vers 1660, en les perfectionnant beaucoup dans le détail; ou elles étaient nettement visibles dans l'original primitif et les deux copistes n'avaient eu aucuns frais d'invention à faire. La première supposition paraît compliquée au point d'être tout à fait inacceptable ; la seconde, au contraire, paraît évidente, mais elle prouve indubitablement que le tableau primitif était clair.

Les objections qu'on nous a faites ne sont pas de celles qui auraient pu modifier nos convictions, quoiqu'elles proviennent de gens de valeur.

L'un nous dit : « Il est tout simple qu'une copie à l'aquarelle soit plus claire que l'original. C'était l'usage, en Hollande, de faire de ces copies légères. » — D'accord, mais jamais, au grand jamais, nous n'avons rencontré une copie qui *ajoutât* des détails précis et importants à l'original.

Un autre : « La copie de Lundens ne peut servir de document, car elle n'est pas fidèle : les têtes n'y ressemblent pas à celles du tableau d'Amsterdam. » — C'est une erreur ; les têtes et le reste ressemblent beaucoup, comme on peut s'en assurer aujourd'hui en comparant les belles photographies de Braun, exécutées d'après le Rembrandt et le Lundens. Ce qui a pu donner lieu à cette impression, c'est l'énorme différence d'épaisseur des vernis : les têtes du Lundens ont les chairs couleur de chair et les ombres claires, tandis que celles du grand tableau d'Amsterdam ont encore, à l'heure qu'il est, des chairs rousses, accentuées par des ombres fortes. Si le tableau était déverni, ces différences n'existeraient pas.

Un autre : « Les jambes écartées de l'homme qui est au-dessus du chien ne sont pas placées, dans les deux copies, exactement de la même façon par rapport au chien, ce qui prouve que les deux copies sont d'une exactitude insuffisante dans les détails et qu'il ne faut tirer de leur examen aucune conclusion trop précise. » — Mais cette légère différence prouve-t-elle quoi que ce soit contre le fait de l'existence ancienne des jambes qui ne sont plus visibles dans l'original ?

Le lecteur voudra bien excuser ces minuties ; j'essaie de relever toutes les objections qui m'ont été faites par des gens sérieux.

C'était beaucoup que d'avoir sous les yeux une photogravure et une photographie de l'aquarelle. Mais voir l'aquarelle elle-même eût été encore plus intéressant..... M. van Polsbroek, profitant d'un voyage à Paris, voulut bien apporter le précieux album, qu'il me permit de garder pendant quelques jours.

Je crois avoir dit, dans un précédent article, que j'avais eu soin de noter, à Londres et à Amsterdam, la couleur et la valeur exactes de toutes les parties des deux tableaux. Il me fut donc facile de constater que l'aquarelle se trouvait presque absolument d'accord avec la copie de Londres. La couleur des bandes sombres du drapeau, qui était bleu-vert ou au moins bleu-verdâtre à Londres, elle était dans l'aquarelle, d'un bleu pur. Pour le costume du lieutenant, la confirmation était tout aussi évidente ; elle l'était pour tout le reste, si l'on voulait bien se rendre compte que l'aquarelle était une sépia rehaussée de couleurs vives plutôt qu'une aquarelle pure et simple, et que d'ailleurs on ne pouvait pas espérer retrouver dans un espace

si restreint tous les menus détails de la copie de Londres, où les figures ont un pied de hauteur.

Un grand nombre d'écrivains d'art, de critiques, d'amateurs et de peintres, invités à comparer (grâce à l'obligeance de MM. Braun et van Polsbroek) tous les documents graphiques réunis chez moi, purent se faire sur la question, encore un peu controversée, une opinion personnelle. Ceci se passait au mois de mai 1887.

Le nettoyage du grand tableau d'Amsterdam, survenu deux ans après, a vérifié mes affirmations sur la couleur et l'effet de cette œuvre, au moins dans toutes les parties qui ont subi un dévernissage plus ou moins complet. Notre conviction, plus ferme que jamais après cette vérification partielle, est que le tableau primitif s'est parfaitement conservé sous les épaisses couches de vernis qui en recouvrent encore la plus grande partie. Si la robe de la seconde fillette, qui était d'un vert-jaunâtre et brunâtre avant le dernier nettoyage, a retrouvé la couleur bleu de ciel que nous lui avions toujours attribuée sur la foi de la copie de Londres, pourquoi les bandes sombres du drapeau, qu'un léger commencement de dévernissage a fait passer du vert brun olive au vert bleu ne retrouveraient-elles pas aussi la couleur bleue de l'aquarelle ?

Ici, par parenthèse, une autre objection nous avait été faite : « Ces bandes sont bleu pur dans l'aquarelle et bleu-vert dans le Lundens. N'est-ce pas la preuve qu'il faut se contenter de voir dans ces deux copies, des à peu près et non des reproductions fidèles ? » — Non, avions-nous répondu, cela veut dire tout simplement que la copie de Londres elle-même a été vernie, — d'une main moins lourde, il est vrai, — et qu'elle a un peu jauni.

Mais les mots ne sont que des mots ; on peut toujours les mettre en suscipion. Rien ne vaut un bon fait bien établi. Voilà pourquoi tous ceux qui s'intéressent à la question présentement traitée doivent adresser des remercîments au directeur de la National Gallery. Grâce à lui, on sait maintenant mieux que jamais quel était réellement l'état primitif de l'effet de soleil que la fortune adverse devait travestir en marche aux flambeaux.

Sir Fr. Burton a poussé l'obligeance jusqu'à faire pour nous un véritable travail d'annotation sur l'état actuel de toutes les parties du Lundens après le récent dévernissage auquel il avait présidé. Pour

mieux répondre à certaines questions sur les points douteux, il a fait transporter le tableau dans son propre appartement du musée, où une bonne lumière du midi lui permettait de voir les plus petits détails, les nuances les plus délicates des valeurs et des couleurs.

L'examen qu'il a fait du tableau, figure par figure, vêtement par vêtement, permettrait d'évaluer l'épaisseur relative du vernis resté sur les différents points de la *Ronde de nuit* d'Amsterdam. En ce qui concerne l'effet du tableau, rien n'en dira plus long que la photogravure faite avec son autorisation d'après une excellente photographie du petit tableau déverni. Pour la couleur, nous n'avons qu'à suivre les notes qu'il nous a envoyées, en les citant presque mot à mot.

Bien entendu, le nettoyage du Lundens a été exécuté par une personne très compétente et très prudente. Il a consisté uniquement à enlever par le frottement du doigt une partie du vernis jauni, sans atteindre tout à fait jusqu'à la surface de la peinture : on a « laissé intacte la patine moelleuse que la peinture a naturellement acquise par l'effet du temps. Le tableau est, d'un bout à l'autre, dans un état parfait de conservation, sans craquelures, sans éraflures, sans traces de retouches nulle part... il a ramené la petite peinture à son éclat primitif. *Tous* les détails sont maintenant parfaitement visibles, et le fin *chiaroscuro* qui sans aucun doute possible caractérisait autrefois le grand ouvrage de Rembrandt apparaît ici, les ombres les plus obscures contenant encore une portion de lumière reflétée... »

Tous les critiques de la *Ronde de nuit* se sont demandé quel objet mystérieux était entre les mains de la fillette à la robe *crème* (car la robe jaune d'or d'Amsterdrm est bien décidément *crème* aujourd'hui à Londres, comme nous l'avions toujours deviné sous le vernis, et comme Sir Fr. Burton nous le confirme après un nouvel examen). La plupart ne faisaient pas même d'hypothèse. Nous avions cru y distinguer en 1882 une chope de verre ; d'autres y avaient vu un casque, Sir Fr. Burton y voit aujourd'hui clairement un gobelet d'argent. Il pense d'ailleurs, avec Vosmaër et d'autres, que les objets portés par la fillette sont les prix destinés aux vainqueurs du tir.

Quant à la « mystérieuse » fillette qui a fait écrire tant de pages très poétiques, elle est toujours aussi charmante, mais elle n'a plus rien du tout de mystérieux. Ni Charles Blanc, ni Fromentin, ni Vos-

maër ne pourraient plus la comparer à une apparition, à une fée, à une petite sorcière.

On sait que Rembrandt a toujours aimé à rendre plus intimes, en y ajoutant des détails familiers, les scènes qu'il représentait. C'est ainsi qu'il a mis, aboyant au tambour qui bat sur sa caisse, un petit chien que tout le monde a vu jaunâtre ou brunâtre à Amsterdam : à Londres, ce petit chien, exhumé de dessous le vernis, est gris-d'argent, avec le ventre plus clair, et, quoique entièrement plongé dans l'ombre portée du groupe central, il est parfaitement visible dans tous ses détails. A l'autre bout de la composition, dans la partie disparue, l'artiste avait mis la tête d'un petit enfant, qui émergeait au-dessus du parapet : le dévernissage du Lundens a montré les petits doigts de sa main droite, qui s'accrochent au parapet et qui nous font deviner d'une façon amusante la pose de l'enfant, court de taille, dressé curieusement sur la pointe des pieds pour « voir passer les soldats. »

Le costume du lieutenant mérite un examen particulier. L'année dernière, à Amsterdam, il était encore jaune depuis le bout des plumes du chapeau jusqu'à la pointe des bottes : de légères nuances permettaient de conclure tout au plus que les plumes et l'écharpe avaient été blanches. Aujourd'hui, après un dévernissage très rudimentaire, l'écharpe est devenue blanche, avec des reflets bleuâtres; la plume, blanche avec des reflets jaunes. Quant aux bas, ils n'ont pas cessé d'être jaunes, mais ils sont devenus jaune-clair. En somme, l'ensemble s'est rapproché du Lundens, tel que nous l'avions vu en 1882. Une légère couche de vernis a donc été enlevée de dessus le lieutenant. Que serait devenue la couleur de son costume, si on l'avait déverni plus à fond? C'est Sir Fr. Burton qui va nous le dire en rendant compte du nettoyage de son précieux petit tableau.

« Les longs bas qui montent beaucoup plus haut que le genou sont *blancs;* la partie de ces bas qui s'étend depuis le dessous du genou jusqu'en haut est richement brodée d'or, avec des lignes de points bleu de ciel. Il y a en outre, vers le haut, plusieurs nœuds de ruban d'or.

« Dans ma dernière lettre, je parlais de la difficulté de décrire les couleurs. Les bas du lieutenant en sont un exemple. Ils représentent une étoffe blanche, mais leur valeur réelle est grise, — gris-perle ou gris-d'argent. — En voici l'explication. L'étoffe des bas est décidément

de la soie ou du satin. Cette sorte d'étoffe ne reflète pleinement la lumière qu'en ses points les plus en relief. Le reste de sa surface, sauf la partie qui est positivement dans l'ombre, sera dans la demi-teinte. Maintenant sur la surface ronde d'une jambe vêtue de cette étoffe, la région lumineuse sera réduite à une très petite largeur. On ne peut pas assez admirer, dans le cas présent, l'art consommé avec lequel le peintre, tout en donnant l'impression du blanc, a éteint le ton général de son étoffe jusqu'aux gris-perle nécessaires à son dessein. Il (Rembrandt et Lundens après lui) a mis tant de sollicitude à préserver son inappréciable gris, qu'il n'a pas permis à la délicate broderie d'or d'en rompre l'harmonie générale ; et l'impression de fraîcheur du ton est, en outre, accentuée par l'introduction d'un certain nombre de points de broderie *bleu-de-ciel.* »

Il est bon de remarquer que ces considérations, outre leur intérêt purement esthétique, renferment des indications merveilleusement précises, qui font voir combien la copie de Lundens a dû être fidèle dans les moindres détails. Toute personne qui lira ce passage en présence de l'original d'Amsterdam, retrouvera sous les vieux vernis ces tons gris-perle et bleu-de-ciel, — qui se laissent encore parfaitement deviner quand on a l'œil et l'esprit avertis, — et dont l'existence fait disparaître la légende d'un Rembrandt imaginaire qui n'aurait vu la nature qu'à travers des lunettes d'un brun plus ou moins doré. Répétons-le une fois de plus avec insistance, au risque d'être fastidieux : Rembrandt voyait doré ce qui était doré, mais il voyait blanc ce qui était blanc, — les collerettes, par exemple, ou les bas de satin blanc, — il voyait couleur de chair ce qui était couleur de chair, il voyait blanc et rose le teint des personnes blondes ou rousses, et s'il a manifesté une certaine prédilection pour les tons roux, c'est uniquement dans les esquisses non terminées.

Combien de couches de vernis a-t-il fallu accumuler pour rendre paradoxales des vérités si simples !

Parmi les nombreuses objections faites à cette théorie, j'en ai cité tout à l'heure une qui concernait le drapeau, et qui était, du reste, antérieure aux deux nettoyages : « Vous prétendez qu'en dévernissant le grand tableau, on verrait les bandes sombres du drapeau, qui sont aujourd'hui vert-brun, devenir bleues, et cela parce que l'aquarelle les montre bleues. Mais comment expliquez-vous qu'elles ne

soient pas bleues, mais seulement bleu-vert. dans la copie de Londres ? Cela ne prouve-t-il pas que les copies sont des à peu près dont on ne peut tirer aucune indication vraiment positive ? »

L'expérience a parlé. Dans le grand tableau, quelques frictions du doigt ont déjà transformé le vert-brun en vert-bleu. Dans le Lundens, un nettoyage plus sérieux a transformé le bleu-vert en *bleu pur*. Le résultat est absolu : Sir Fr. Burton ayant bien voulu m'en aviser, je le priai de vérifier encore une fois si ce bleu était bien pur, s'il n'avait pas une nuance verdâtre; il me répondit : « Le bleu des bandes est à peu près ce qu'on appelle en anglais bleu d'Anvers, une sorte de bleu de Prusse plus froid et plus clair. S'il tend légèrement vers le vert plutôt que vers le violet, on ne doit pas oublier que l'huile de lin a toujours une tendance à tourner au jaune avec le temps. La véritable couleur du drapeau est bien visible dans la bande la plus élevée. Dans la plus basse, les plis étroits sont plongés dans une ombre brune transparente qui le fait paraître un peu plus vert qu'il n'est en réalité. Je tiens à bien spécifier que le bleu du drapeau, quoique froid, *n'est pas verdâtre.* » L'accord actuel des deux copies et l'évolution du vert-brun au vert-bleu dans le grand tableau permettent-ils de douter un seul instant de l'existence du bleu pur sous l'épaisse couche de vernis restante ?

Encore un dernier détail, choisi entre plusieurs autres. En examinant, à Amsterdam et à Londres, l'homme dont le bas du visage est caché par le bras droit étendu du sergent noir et qui se trouve tout juste au-dessus du chien, j'avais conjecturé qu'il devait avoir un costume *violacé* dont la couleur était plus que neutralisée par un grand excès de la couleur complémentaire *jaune* contenue dans le vernis. En réalité, le vernis était d'un roux complémentaire du bleu. Sir Fr. Burton écrit : « Le costume est d'un bleu de ciel terne, sans trace de violet. Mais quelques boutons de la manche, légèrement touchés de couleur d'or, et les nombreuses et longues courroies brunâtres auxquelles sont pendues les cartouches, modifient pour l'œil la teinte bleue avec laquelle ils sont combinés ». Nous avions donc tort sur la nuance, mais raison sur le fait principal, à savoir qu'aujourd'hui, dans l'original, le vrai ton froid du costume de cet homme est complètement caché par le ton chaud du vernis.

A chaque jour suffit son mal. Il y a sept ou huit ans à peine que

nous avons aperçu pour la première fois la vérité sur la couleur et la lumière de Rembrandt, et déjà notre opinion a conquis l'adhésion d'hommes dont le nom seul est une autorité. Le grand tableau a subi sinon un dévernissage complet, du moins un nettoyage important; le Lundens a été descendu sur la cimaise, puis déverni prudemment, mais complètement. Nos idées, sur la *Ronde de nuit* tout au moins, ont été citées et approuvées dans la dernière édition du *Catalogue* des peintures de la National Gallery. Elles ont reçu une approbation tout aussi explicite dans les articles de M. A. Bredius, dont le jugement a pour nous un grand prix, dans le cours fait à l'École des Beaux-Arts par M. Eugène Müntz, l'un de nos historiens d'art les plus universellement connus, et dans les appréciations verbales ou manuscrites de plus d'un grand artiste. Tout cela nous permet d'espérer que nos idées feront leur chemin sans trop d'encombre.

Et maintenant, pour finir, une observation générale.

Les bienveillants lecteurs de ces lignes se tromperaient fort s'ils nous attribuaient la prétention d'avoir « découvert » Rembrandt. Il arrive trop souvent que ceux qui ont fait une petite trouvaille sur un point déterminé, s'imaginent faire une grande révolution et bouleverser de fond en comble les opinions reçues. Nous tenons beaucoup non seulement à ne pas tomber dans ce travers, mais encore à ne pas avoir l'air d'y tomber. Rembrandt est un vaste génie; il faudrait un volume pour analyser l'une après l'autre les nombreuses qualités qu'il a accumulées dans son œuvre : vérité et largeur du dessin et du modelé, recherche du caractère, intensité et justesse de l'expression tant dans les visages que dans le geste, naturel du mouvement, sens intime de la vie, verve de l'exécution, sentiment du pittoresque, richesse de l'imagination, tant d'autres encore ! Les motifs d'admiration ne manquent pas, et sur tous ces points, nous n'avons jamais eu qu'à suivre l'admiration de nos prédécesseurs et de nos maîtres.

Sur deux points seulement, il nous a été permis de dire quelque chose de nouveau. Mais là encore, l'admiration de nos prédécesseurs était loin de se fourvoyer complètement. S'ils se trompaient en admirant de mystérieuses profondeurs auxquelles le maître n'avait jamais pensé, ils admiraient inconsciemment quelque chose de réel, l'harmonie merveilleuse du coloris et la prodigieuse entente de la lumière qui caractérisent pour ainsi dire

l'œuvre entier de Rembrandt, et qui conservent encore tout leur charme sous le vernis. On peut même dire que ces vernis roussis, en ôtant à l'œuvre une part de vérité, en lui donnant une fausse apparence de fantastique, ne laissaient pas que de lui apporter une harmonie encore plus grande.

Mais enfin il y avait là une erreur, et la vérité devait être rétablie. De plus, cette appréciation en partie fausse de la couleur et de la lumière de Rembrandt a créé depuis un demi-siècle toute une école de peintres aux colorations rousses et sombres. Tel artiste de valeur que l'on pourrait nommer, en France même et surtout à l'étranger, traduit la nature de telle sorte que ses tableaux ont l'air d'avoir été déjà ensevelis dans les vieux vernis. On peut prédire sans crainte d'erreur qu'avant un demi-siècle, toutes les peintures exécutées dans cette gamme seront absolument indéchiffrables.

Ajoutons encore que si les dangers du vernis ne deviennent pas l'objet de l'attention générale, les chefs-d'œuvre de tous les musées seront, avec le temps, de plus en plus sombres.

Ils ne le sont déjà que trop : on fera bien d'y prendre garde.

E. DURAND-GRÉVILLE.

## *LES DESSINS DE JEAN-PAUL LAURENS*

POUR

# *LES RÉCITS MÉROVINGIENS*

---

M. J.-P. Laurens expose chez Durand-Ruel les quarante-deux dessins dont il a illustré les *Récits mérovingiens* d'Augustin Thierry (1). Il y a ajouté quelques-unes des nombreuses études peintes qui lui ont servi de matériaux pour son œuvre. Mais nous n'avons pas besoin de cette preuve palpable pour reconnaître, dans ces dessins lavés à l'encre de Chine, autant de toiles pleines de couleur. Ce sont là, en effet, de véritables tableaux d'une puis-

(1) L'édition pour laquelle M. Jean-Paul Laurens a dessiné cette suite de compositions, a été faite par la maison Hachette, et passe, à bon droit, pour l'une des plus magnifiques productions de la librairie contemporaine. Elle forme un superbe volume in-folio, imprimé avec une rare perfection typographique, en très beaux caractères spécialement fondus pour cette publication. C'est par l'héliogravure qu'ont été reproduits en fac-similé les dessins de M. J.-P. Laurens : l'artiste a lui-même surveillé l'exécution des planches, dans lesquelles se retrouvent ainsi toutes les qualités des compositions originales. Quoique récem-

sance de composition et d'une conscience d'exécution de premier ordre.

Cette suite elle-même est un tout complet dont il serait difficile de détacher tel ou tel morceau, tant l'artiste s'est identifié avec l'écrivain et a serré de près la chaîne ininterrompue des faits. Cette logique inflexible n'est pas une des moindres grandeurs de ces *Récits* qui semblent une effroyable tragédie dont chaque mot est un meurtre, dont chaque acte est une catastrophe et qui se dénoue dans une crypte funèbre par la mort de tous ses acteurs.

Toute grandeur humaine ne se fonde que dans le sang. L'antique coutume du sacrifice humain, du sang innocent répandu, de la victime expiatoire immolée, est le symbole de la plus haute des fatalités. L'histoire ne nous montre pas un peuple qui ait été grand et dont les origines ne plongent au milieu des crimes, de même qu'elle ne nous offre aucune vérité, si pure et si pacifique soit-elle, qui n'ait eu besoin de sang pour naître et se fortifier.

Les commencements de l'histoire de France n'échappent pas à cette loi. Elle est écrite en lettres rouges dans les *Récits mérovingiens*, et le talent austère de J.-P. Laurens l'a rendue visible aux yeux. Nous pouvons comme toucher du doigt la fatalité qui pesa sur la famille mérovingienne. Les crimes inéluctables de la race d'Œdipe ou des Atrides s'y retrouvent presque tous. Père, mari, femme, mère, enfants, tous se rencontrent pour se maudire et s'égorger; et pour achever ce spectacle lugubre, tous ceux qu'une main humaine n'a pas frappés, tombent à leur tour terrassés par un mal mystérieux. Cette famille d'Hilperick et de Frédégonde disparut tout entière dispersée par le meurtre et la maladie; elle ne se retrouva plus que dans les cryptes où elle fut ensevelie. Ce fut la seule paix qu'elle connut, et le dernier dessin de la série, qui nous montre un coin de leur nécropole, n'est pas le moins saisissant par l'ombre et le silence dont il est l'image.

ment paru, ce livre a été bientôt épuisé; il ne tardera pas à devenir une rareté bibliographique. Aussi la maison Hachette a-t-elle eu l'heureuse pensée d'en publier une autre édition, dans le format grand in-4°, où les illustrations ont été reproduites par le procédé Poirel; quoique d'une exécution moins somptueuse et d'un aspect moins monumental, elle constitue pourtant un bel ouvrage de luxe, admirablement imprimé.

La suite de ces dessins tragiques est interrompue çà et là par des scènes adoucies ou par une idylle délicate. La plus fraîche est cette scène mystique où Fortunatus lit ses vers à Radegonde, au couvent de Poitiers. Dans le coin d'une salle où, par les baies supérieures, entrent avec la lumière la vigne vierge et les clématites en fleur, Fortunatus, assis à une large table, lit son poème. Devant lui, Radegonde et sa compagne écoutent avec onction cette poésie subtile d'un christianisme encore imprégné des parfums du paganisme. Le recueillement, la tendresse, la commuuion de trois âmes planent sur cette scène exquise. Tout est blanc, tout est immaculé dans ces cœurs pleins d'un jeune Dieu; tout est embaumé de pureté sereine, de cette tranquilité idéale où aspirent les êtres nobles submergés au milieu des révolutions. L'artiste a mis dans cette scène la grâce que, seuls, les talents robustes savent exprimer : la grâce sans mignardise, la douceur encore puissante.

Nous formons le vœu que cette collection de dessins ne sorte pas de notre pays où, elle pourrait être d'un utile enseignement pour la génération qui se prépare d'artistes aimables et irréfléchis.

OUTIS

# JULES DUPRÉ

## I

Le maître qui vient de disparaître ne fut pas seulement un admirable paysagiste ; en lui, nous devons saluer un des créateurs du paysage français. D'autres le précédèrent, — son premier Salon date de 1831, et près de dix ans avant, Roqueplan, Huet et Flers exposaient déjà des œuvres où le goût nouveau se faisait sentir, — mais ces précurseurs, sauf peut-être Georges Michel, ne furent pas des artistes de premier ordre, et Jules Dupré reste, lui, le premier en date des grands paysagistes romantiques.

Est-ce donc son fondateur que notre école de paysage vient de perdre ? Risquer une pareille affirmation serait peut-être beaucoup dire : lorsque, plein de force, de courage, de jeunesse et d'enthousiasme, Jules Dupré entra dans la lutte, l'action était déjà commencée ; mais il fut de ceux qui décidèrent de la victoire ; avant lui, il y avait eu des tirailleurs hardis et aventureux, il appartenait, lui, à la race des combattants solides et puissants, qui portent la déroute chez

l'ennemi. Ce n'est peut-être pas lui qui découvrit le premier la terre promise, mais il fut à la tête des valeureux soldats qui en firent la conquête.

A cette place même, j'ai déjà essayé, il y a quelques années, d'étudier la question des origines de notre moderne école de paysage. Je combattis alors l'opinion, généralement admise, d'après laquelle la formule de l'art nouveau nous aurait été révélée par Constable et les peintres et aquarellistes anglais qui exposaient au Salon de 1824. Je m'efforçai d'établir qu'avant la prétendue révélation, il y avait chez nous des artistes qui, rompant avec la tradition académique, s'étaient placés en face de la nature pour lui demander de les inspirer. A la vérité le fait est bien connu, même des critiques qui font la part la plus large à l'influence anglaise, mais peut-être n'a-t-on pas assez compris qu'en 1824, puis en 1827, les Anglais arrivèrent chez nous juste au bon moment pour s'attribuer l'honneur d'une victoire longuement préparée avant eux et en dehors d'eux.

Comment expliquer que les tableaux de Constable aient obtenu le succès qu'ils ont eu, si l'on n'admet pas que nos artistes se trouvaient alors en état d'apprécier ces tableaux? Quels sont ceux qui ont eu la plus grande part à la rénovation de notre école de paysage? Les artistes qui, lentement, patiemment, préparèrent l'évolution vers la nature, ou ceux dont le succès n'est que la constatation de cette évolution? L'antériorité du paysage naturaliste chez les Anglais est loin d'être démontrée. N'oublions pas que Constable fut, au moins à son époque, le seul naturaliste anglais ; notre Georges Michel est né treize ans avant lui, c'est vers 1815 qu'il paraît être entré dans sa seconde manière, — celle où sa grande préoccupation était de rendre la nature avec exactitude. — Peut-être Constable a-t-il précédé chronologiquement Michel dans cette voie, mais Michel n'est pas celui de nos peintres qui a été tourmenté le plus anciennement par le désir de la sincérité. D'ailleurs, il n'est pas question de nier ici l'influence anglaise, tout justement le grand artiste qui vient de disparaître fut peut-être celui de nos paysagistes que la manière de Constable semble avoir le plus impressionné.

Nous trouvons au début de la carrière de Jules Dupré une de ses peintures qui nous le montre absolument imbu de la manière de Constable. Celui qui devait être un des premiers parmi nos paysa-

gistes a commencé par s'approprier les procédés savants de la technique anglaise. Il y a là un fait qui ne saurait nous étonner. Constable possède une telle virtuosité que les plus indépendants, les plus hardis parmi les novateurs français de la première heure, durent paraître bien timides aux jeunes artistes qui, comme Dupré, entraient dans la vie artistique avec cet ardent et complet amour de l'art qui fait de ceux qui en sont possédés des passionnés, confondant dans une même adoration et la facture et le sentiment qu'elle parvient à exprimer. Aujourd'hui, nous avons vu tant d'habiles que nous sommes devenus un peu froids au sujet des recherches de l'exécution; mais cette indifférence ne pouvait pas exister aux environs de 1830, le « pignochage » propret des élèves de Bidault exaspérait les jeunes paysagistes émancipés de la tutelle académique, et leur admiration pour la manière nouvelle s'accroissait de l'horreur que leur inspiraient les vieilles méthodes qui semblaient conçues en vue d'empêcher les artistes de produire des œuvres d'art et les peintres de peindre véritablement.

La génération à laquelle appartenait Jules Dupré chercha à s'identifier les procédés anglais; elle resta cependant bien française de sentiment, et lorsque l'heure de l'engouement fut passée, il se trouva qu'une école originale s'était formée, qui, après avoir beaucoup emprunté, se trouva ne rien devoir à personne. Peut-être eût-il mieux valu ne rien prendre à Constable et suivre la voie si large ouverte par Georges Michel; notre paysage fût demeuré plus simple, mais aussi plus vrai et plus grand.

Il me semble qu'un des éléments principaux qui ont contribué à former l'admirable talent de Jules Dupré, doit être cherché dans l'aspect particulier des sites qu'il a peints. Il y a là, d'ailleurs, un simple exemple d'une loi générale dans les arts : c'est la nature hollandaise qui a fait les paysagistes hollandais, tout comme les belles carnations des Flamandes sont pour beaucoup dans la superbe coloration de Rubens (1). Évidemment il ne faudrait pas donner trop d'importance à une contingence qui ne doit point quitter la seconde ligne; il convient pourtant d'en tenir compte, sans quoi l'on

(1) Cependant c'est dans le milieu gris du Paris moderne que Delacroix a peint ses tableaux à la coloration prodigieuse; mais Delacroix avait visité le Maroc au début de sa carrière.

risquerait de laisser inexpliquée, ou d'expliquer faussement l'origine de certaines habitudes artistiques du maître dont nous parlons.

Au début de sa carrière, nous voyons Jules Dupré peindre surtout dans trois contrées, le Berry, le Limousin, les Landes. Ces deux derniers pays, bien que fort éloignés l'un de l'autre, bien que soumis à des influences climatologiques différentes, présentent entre eux des rapports frappants au point de vue de l'aspect pittoresque (1); dans l'un comme dans l'autre les arbres sont très puissants, très vigoureux, et appartiennent à des espèces dont le feuillage a une coloration d'une extrême sonorité, ce sont des chênes, des châtaigniers, des noyers; point ou peu d'arbres aux verts gris et fins, tels que les trembles ou les saules, peu d'arbres aussi aux formes grêles, mais au contraire des silhouettes solides, massives même, des profils énergiquement accentués, indiquant des charpentes végétales carrément établies, et puis des dessous de bois bien fournis, constitués par des espèces variées, ajoncs, fougères, genêts ou bruyères d'un ton toujours riche et puissant, un ciel d'un bleu intense, coupé parfois de lourds nuages blancs, des eaux claires où les larges feuilles des nénuphars jettent au soleil leurs éclatantes notes vibrant comme des émeraudes. C'étaient bien là les motifs qu'il fallait à cet étincelant coloriste doublé d'un dessinateur singulièrement robuste.

Il est bien naturel, sans doute, qu'un artiste au tempérament généreux, tel qu'était Dupré, ait choisi pour l'objet de ses études une nature exubérante, richement, violemment colorée; mais il est incontestable que la nature a puissamment aidé l'artiste à se former. C'est devant ces paysages chantants dans une harmonie forte, mâle et fière, que le maître a appris à faire vibrer sur sa toile les tons de son opulente palette. C'est devant ces sites grandioses, ombragés par des chênes séculaires à la formidable ossature, que Jules Dupré a pris ce goût pour les silhouettes largement dessinées, qui est comme une de ses caractéristiques. Peut-être ne trouverait-on pas dans toute notre école un paysagiste aussi varié que Dupré; il a peint tout et un peu partout, mais il y a des inégalités dans son œuvre. Les artistes et les critiques sont unanimes pour distinguer deux Dupré, dont l'un

(1) Je ne songe pas en ce moment à la région où les pins maritimes prédominent dans une telle proportion qu'il semble qu'il n'y existe point d'autres arbres.

est sensiblement supérieur à l'autre, et le meilleur des deux c'est bien évidemment le Dupré du *Pacage limousin*, de l'*Entrée du village dans les Landes*, etc.

Dupré est un romantique, c'est dire que l'idéal qu'il poursuit se trouve dans les régions tourmentées où se joue le drame des colorations superbes, se heurtant avec des éclats magnifiques ; c'est dire qu'il choisit ses motifs de manière à avoir des arbres à grande tournure, des rochers aux formes dures et âpres, des terrasses puissamment contrastées. Toutes ces choses belles et fortes, il les voit d'un œil plein de santé, qui n'atténue pas la franchise des localités ; il les peint d'une main vaillante, qui souligne hardiment la forme et procède virilement par touches posées avec volonté, évitant les veuleries de l'indécision tout aussi bien que le désordre des repentirs.

Mais, dira-t-on, Dupré a peint un peu partout et, en somme, c'est surtout aux environs de Paris qu'il a vécu et travaillé, mais il lui est arrivé la même aventure artistique qu'à Eugène Delacroix qui, pendant toute sa vie de peintre, est resté sous l'impression des spectacles prestigieux qu'il avait vus pendant son excursion au Maroc. Peut-être aussi rappellera-t-on le voyage en Angleterre et la vallée de Southampton que le maître a peinte au début de sa carrière. Mais la *Vallée* est une œuvre isolée, qui ne se rattache que par certaines qualités matérielles à la méthode artistique de l'illustre paysagiste.

En 1879, M. Jules Claretie a publié sur Jules Dupré, une brochure du plus haut intérêt, écrite d'après des souvenirs personnels ou sur des notes fournies par le maître. On trouve là quelques propos d'atelier où Jules Dupré nous donne, dans un langage expressif et pittoresque, une sorte de résumé de son esthétique particulière. Il est intéressant d'étudier Jules Dupré dans ses théories ; cette méthode, appliquée à un sincère comme il était, ne peut manquer de le faire bien connaître.

Jules Dupré, qui a su parfois faire si vrai cependant, n'était pas un réaliste, surtout en théorie. La pensée suivante est curieuse pour nous, parce qu'elle nous fait comprendre quelle était l'intensité de l'idéalisme du maître : « Toute œuvre d'art, aimait-il à dire, doit partir du sens pour arriver à l'idée, comme un arbre qui a sa cime en plein ciel, mais sa racine en pleine terre. » La pensée suivante est

fort juste et en même temps d'un tour bien ingénieux : « La nature n'est que le prétexte, l'art est le but, en passant par l'individu. Pourquoi dira-t-on un Van Dyck, un Rembrandt, avant de dire ce que le tableau représente ? c'est que le sujet disparaît et que l'individu seul, le créateur subsiste. En veut-on un autre exemple ? On dit communément : *bête comme un chou*. Mais qui donc oserait dire *bête comme un chou peint par Chardin ?* C'est que l'individu, l'être humain a passé par là. »

Voici maintenant une vérité où le paradoxe n'a rien à réclamer : « Un jour, raconte M. Claretie, M. Comte, directeur des postes sous Louis-Philippe, soutenait à Dupré que le daguerréotype finirait par tuer la peinture. « Allons donc ! dit le maître, tant qu'on n'aura pas inventé « une machine qui aura un cœur et une âme, les artistes n'auront « rien à craindre. » Il est d'avis, continue son biographe, que l'œuvre d'art vraiment digne de ce nom doit être *une création dans la création*, capable de vous prendre, de vous saisir, de vous entraîner jusqu'à vous faire tout oublier, Don Quichotte, par exemple, dont les malheurs imaginaires vous arrachent sûrement à vos préoccupations personnelles. » Peut-être cependant cette pensée serait-elle encore plus juste si le maître avait dit que l'œuvre d'art est *nécessairement* une création dans la création. L'œuvre d'art, ayant la nature pour point de départ, peut être sincère : elle ne saurait être vraie au sens absolu du mot, car il n'est pas possible à un artiste de copier exactement la nature, puisqu'il ne la voit qu'avec son œil particulier, qu'il est impressionné par elle selon son tempérament. Les réalistes ont *voulu* faire vrai, ils ont cherché à voir avec leurs propres yeux, à sentir avec leur propre cœur, à se dépouiller des préjugés d'école, à répudier les opinions toutes faites, à oublier les anciennes formules ; ils sont ainsi parvenus à être sincères et leurs œuvres ont entre elles un air de parenté, quelle que soit l'époque où elles ont été exécutées, — il y a toujours eu des réalistes, — mais encore une fois les réalistes eux-même n'ont pu être absolument vrais.

Il est certain que théoriquement Jules Dupré ne voulait pas être absolument vrai ; le mot suivant que je trouve encore dans la plaquette de M. Claretie, le prouve surabondamment : « La nature, disait-il, n'est rien, l'homme est tout. Rien n'est bête comme une montagne : un peintre arrive, la regarde, la copie et la déniaise. » Tout ceci, d'ail-

leurs, n'est que la paraphrase variée, gaie, bon enfant, de l'éternelle formule : « L'art, c'est l'homme ajouté à la nature. »

Peut-être y a-t-il des réalistes croyant copier fidèlement la nature, alors qu'ils ne font — forcément — que l'interpréter. Dupré me paraît avoir été, dans une certaine mesure, bien entendu, sujet à une erreur inverse ; romantique en théorie, il a le tempérament artistique d'un réaliste. Ce robuste, ce puissant est aussi un sincère ; en face de la nature, il est « empoigné », il jette ses théories par-dessus les moulins et il peint tout bonnement ce qu'il voit et tel qu'il le voit. Au reste, il se montre surtout romantique par le choix des sites qu'il aime à reproduire, par le choix des effets qu'il préfère peindre ; les soleils couchants, les ciels d'orages l'émeuvent plus que les temps calmes, les heures de la journée où le paysagiste peut longuement étudier le même motif ; à ce propos, M. Jules Claretie rapporte une jolie scène qu'il emprunte à M. A. Besnus : « Cette page nous montre Dupré une nuit d'orage, sous les éclairs, accoudé au pont de l'Isle-Adam, et regardant les colorations verdâtres du ciel et les lividités des illuminations soudaines : « Dupré, ému, me prenait nerveusement le « bras, dit M. Besnus, quand je manquais un effet, occupé à regar- « der un point opposé : « Vous n'avez pas vu, disait-il, que c'est « beau ! que c'est beau ! je le regardai dans cette minute où le ciel « était d'argent, sa belle tête était convulsée, il pleurait. »

En résumé, si on l'étudie dans ses origines, on s'aperçoit que trois causes principales ont influé sur ce développement du maître : il y eut d'abord le travail d'après nature qu'il paraît avoir, de bonne heure, poursuivi avec une grande ardeur ; puis vint l'enseignement qu'il demanda à la peinture anglaise, aux conseils de Constable qu'il reçut pendant un voyage en Angleterre. Quelle part faut-il faire à cette puissante influence ? je ne sais trop, n'ayant pas eu l'occasion de voir les premiers paysages de Jules Dupré (1); d'ailleurs l'influence anglaise sur son propre talent était très franchement avouée par Jules Dupré. Reste à savoir s'il ne s'exagérait pas quelque peu ce qu'il devait à nos

(1) Voici ce que nous dit M. Jules Claretie au sujet des premières études de Dupré : « Il reste de ce temps quelques études très curieuses par les recherches des jolies tonalités grises, des mouvements singuliers des ciels et de l'élégance des arbres. Mellet, le beau-frère de Jules Dupré, conservait de cette époque (vers 1826 ou 1827) deux tableaux qui représentent des vues de la propriété de son père, donnant une idée assez juste des transformations opérées par

voisins. J'ai dit plus haut que je pensais que la nature particulière de certaines contrées où il avait beaucoup étudié et dont il avait été fort impressionné, avait eu une action très appréciable sur la direction prise par le maître au moment où il commençait à être en pleine possession de lui-même. Il y a là un point curieux que j'ai cru devoir signaler, mais je n'y insiste pas davantage.

Jules Dupré aimait à réfléchir sur son art, — cas moins rare que l'on ne croit, chez les vrais artistes ; — les « mots », les définitions, les axiomes dont certains de ses amis se souviennent encore, indiquent de façon péremptoire que le maître s'était créé pour lui-même une théorie complète de son art; cette théorie où étaient entrés sans doute quelques préceptes, quelques originales remarques de Constable, grand théoricien comme on sait, cette théorie, dis-je, doit être prise en très sérieuse considération lorsqu'il s'agit de déterminer les causes premières qui ont aidé au développement de son génie.

Les romantiques eurent bientôt fait d'abandonner les paysages « composés », mais quelques-uns conservèrent pourtant une certaine prédilection pour les motifs étudiés, pour les sites se formulant par des lignes noblement pondérées. Notre charmant Corot, pour ne citer qu'un exemple, resta fidèle à ce goût jusqu'à la fin de sa carrière. D'autre part, le paysage « intime », pour me servir d'une expression moderne qu'il serait superflu d'expliquer, eut, dès les débuts du romantisme, d'assez nombreux partisans. Jules Dupré ne semble pas avoir eu de préférence exclusive pour l'un de ces deux genres, il ne repoussa pas systématiquement les arbres aux formes majestueuses, les rochers aux silhouettes dramatiques, comme aussi il ne rechercha pas de parti pris « les petits coins » qui ne rappellent aucun beau vers de Virgile. En général ses tableaux sont conçus dans une donnée assez simple. Evidemment il est préoccupé de l'agencement des lignes lorsqu'il choisit son motif; mais il se garde de toute affectation de lyrisme artistique et sait constamment demeurer champêtre. D'ailleurs, ce à quoi il tient, ce qui le « prend » surtout, c'est la coloration, il aime à faire jouer au soleil son rôle d'enchanteur, il se plaît à la recherche des plus riches harmonies, il est le

Dupré sur l'école enfantine et caduque de Demarne. Dupré ne fut pas aussi vite que Rousseau dépouillé de l'éducation de la routine, mais sans être un petit prodige, on sait déjà que ces études de jeunesse ne sont point banales. »

peintre des magiques spectacles, mais il sait se tenir dans la gamme purement symphonique, loin des fracas qui sont à la couleur ce que les cris sont au chant. Et au service de son art puissant et fier, il met une exécution d'une singulière virtuosité. Il ne saurait y avoir de pâte plus généreuse, de touche plus énergique et plus voulue que la sienne : l'exécution du maître n'est pas seulement pour être appréciée par les hommes du métier, par les dilettanti de savoureuse peinture; elle n'est pas inutilement spirituelle, ou énergique sans grandes raisons. Elle est *nécessairement* ce qu'elle est, on ne peut pas imaginer qu'elle soit autre, car elle concourt d'une manière si effective à la beauté de l'œuvre, que cette œuvre ne serait plus la même si on pouvait supposer l'exécution changée (1).

Et maintenant, si nous nous demandons ce que le maître a apporté d'originalité et sentiment nouveau dans l'art où il a excellé, nous trouverons qu'il fut l'un des premiers à simplifier notre paysage, un des premiers aussi à poursuivre la poésie par la couleur. L'art de Dupré est avant tout un art expressif, et lui-même est un poète qui rime avec le pinceau et qui chante avec de la couleur ; mais, en vrai peintre qu'il est aussi, la peinture ne l'embarrasse pas dans son vol vers l'idéal, aussi reste-t-il un dessinateur puissant, un prodigieux coloriste et un robuste exécutant.

Jules Dupré est né à Nantes le 5 avril 1811. Dans l'acte de naissance, le père de Jules, François Dupré, est qualifié d'« artiste », et parmi les témoins qui l'assistent, je remarque un certain Joseph Machereau, également qualifié d'artiste : le jeune Dupré ne naquit donc pas dans un milieu « bourgeois », il en a été ainsi pour beaucoup de grands artistes, et s'il n'est pas absolument nécessaire d'être un « enfant de la balle » pour devenir un peintre célèbre ou un illustre

(1) Un détail des habitudes artistiques de Jules Dupré a donné lieu à certains commentaires où l'on retrouve quelque peu de « l'épatement » craintif du bourgeois d'autrefois pénétrant dans un atelier de peintre. Il s'agit des palettes du maître auxquelles il ne prodiguait pas les soins les plus méticuleux. — Delacroix en agissait de même, paraît-il. — Ce n'était pas par négligence que Dupré « faisait » rarement sa palette, mais comme beaucoup de peintres, il trouvait difficilement le ton sur une palette absolument propre, il était gêné par le ton triste et uniforme du bois, tandis que sur une vieille palette, il était tout au contraire aidé par la riche mosaïque des tons trouvés au cours des séances précédentes. Beaucoup d'artistes éprouvent une sérieuse gêne lorsqu'il leur faut travailler avec une palette neuve.

sculpteur, à coup sûr la chose ne saurait nuire. François Dupré était peintre, mais peu confiant dans son étoile artistique, très jeune, il était devenu fabricant de porcelaine à Parmain, petit village situé près de l'Isle-Adam dont sa famille était originaire. Jules fut formé de bonne heure au métier de céramiste. Son père voyait en lui son successeur et, très sagement, il voulut qu'il possédât à fond et dans tous ses détails la pratique de l'art du porcelainier. Aussi l'installa-t-il de bonne heure au tour, puis il lui enseigna à décorer la porcelaine. M. Hustin nous dit que le maître avait conservé un plat orné de décors polychromes, datant de cette époque et qui se trouve encore dans son atelier de l'Isle-Adam. Chaque dimanche, nous apprend M. Jules Claretie, le jeune peintre sur porcelaine parcourait les alentours de l'Isle-Adam et en face de la nature exécutait des études où l'on remarque déjà cette consciencieuse observation qui demeurera une de ses caractérisques (1). Jules Dupré fut ensuite envoyé à Paris, chez un de ses oncles, céramiste comme François Dupré ; là, il se lia avec des jeunes gens que le besoin — il y a eu peu de peintres sur porcelaine par vocation — obligeait à enluminer des assiettes : c'étaient Jadin, Cabat et Diaz. Ce dernier aimait à répéter un joli mot qui indiquait bien quelle conviction lui et ses camarades mettaient dans l'étude de la céramique : « La porcelaine, disait-il, n'est bonne que pour faire des castagnettes. »

L'usine de Parmain ne donnant pas des résultats très brillants, François Dupré alla diriger la fabrique de Caussac-Bonneval, dans la Haute-Vienne. Ce fut à Caussac que notre jeune peintre exécuta son premier tableau, commencé et terminé tout entier sur nature, « toile de quarante, nous dit M. Claretie, qui représentait une verte prairie ombragée d'arbres, dans laquelle paissaient des vaches. Ce tableau fut vendu, après sa première exposition, à l'architecte Veugny. »

(1) « Ce qu'il faut le plus admirer en lui, depuis 1830 jusqu'en 1889, pendant soixante années de production, nous dit M. Georges Lafenestre dans son étude sur la *Peinture française à l'Exposition*, publiée récemment par la *Revue des Deux-Mondes*, c'est l'énergie opiniâtre avec laquelle cet observateur passionné s'est efforcé de nous révéler la grandeur intime et profonde qui éclate, pour le grand artiste, dans les spectacles les plus communs d'une nature peu accidentée. » Je cite l'observation, parce qu'elle m'a paru très juste en ce qu'elle fait bien ressortir en peu de mots les deux côtés principaux de la personnalité de Jules Dupré, qui fut à la fois naturaliste et idéaliste, ces deux expressions prises dans une certaine acception.

En 1829, la famille Dupré revient à Paris sans avoir fait fortune, comme on le pense. Le jeune peintre s'installe dans une mansarde de la rue Neuve-Saint-Georges et courageusement il se met au travail. Il faut vivre. Jules Dupré brosse des toiles qu'il écoule assez péniblement chez quelques marchands de tableaux, au prix de 40 à 80 francs. Il se trouve heureux, car il est enfin délivré de l'exaspérante porcelaine. Voyez-vous le malheureux artiste, amoureux de la virtuosité et fanatique de l'empâtement, pignocher, pointiller, blaireauter de veules paysages sur la panse de ces vases aux anses en col de cygne qui, vers 1825, faisaient la joie esthétique de M. Joseph Prudhomme et de sa nombreuse famille? En 1831, le futur maître en est à sa deuxième mansarde, rue de la Tour-d'Auvergne, n° 7. Mais un rayon de soleil illumine tout à coup son misérable grenier : il est reçu au Salon; le brave garçon a le vent en poupe. Les critiques d'art lui prodiguent leurs éloges, mais l'acheteur ne vient pas. Cependant Achille Ricourt lui a payé un tableau 100 francs, on peut se demander si de la part du directeur de *L'Artiste* ce n'est pas là un simple encouragement. Un beau matin un acheteur se présente, mais là un acheteur « pour de vrai », personne ne lui avait recommandé le jeune artiste, il venait de lui-même, guidé par son flair de fin connaisseur; car cet acheteur n'était pas le premier venu. C'était le baron d'Ivry. Il était peintre, amateur et collectionneur de croûtes, disait-on dans sa famille; seulement parmi ces croûtes, si la collection du baron d'Ivry avait été conservée, on trouverait l'œuvre à peu près complet de Georges Michel.

Ici se place une scène bizarre et charmante, attendrissante et drolatique, dont Alfred Sensier, qui l'avait entendu raconter à Jules Dupré lui-même, nous a conservé le souvenir dans ses notes. Le baron d'Ivry qui était un matinal — ce diable d'homme avait décidément toutes les originalités — surprend Dupré au lit. Pendant que le jeune artiste s'habille, l'amateur furette dans l'atelier, décroche une étude, l'examine, demande le prix, puis il aligne les pièces de 20 francs sur la table du peintre; enfin il prie Jules Dupré, qui était déjà « son petit Dupré », de lui porter tout cela à son hôtel, rue Basse-du-Rempart, le lendemain à quatre heures du matin. Tel fut le premier acheteur de Dupré.

Au Salon de 1833 le maître exposa la *Récureuse*, qui lui valut une

médaille de deuxième classe, car, chose assez curieuse, c'est comme peintre de genre et non comme paysagiste que Jules Dupré reçut sa première récompense. Les *Environs de Southampton* furent exposés en 1836. A propos de cette toile, M. Paul Mantz écrivait tout récemment dans la *Gazette des Beaux-Arts :* « L'influence anglaise y paraît évidente. Tout remue et s'agite dans les *Environs de Southampton*, le vent fait voler la crinière des chevaux échevelés et entasse dans le ciel de gros nuages chargés de pluie ; tout est vivant dans cette solitude marécageuse où le moindre détail semble parler de la mer voisine... » Ce mouvement, cette agitation sont bien anglais en effet. Notre paysage est moins troublé, moins bavard, dirai-je volontiers, et cela peut-être n'en vaut que mieux, la fonction du paysage est plutôt de faire rêver. D'ailleurs, Jules Dupré avait alors de bonnes raisons d'anglomaniser quelque peu, il revenait d'Angleterre où il avait été appelé par un amateur de ce pays, lord Graves ; il y avait voyagé en véritable artiste, curieux des paysages et des tableaux. Là-bas il avait été trouver Constable, et tous deux s'étaient entretenus longuement. Les deux grands paysagistes étaient faits pour se comprendre, non seulement parce qu'ils avaient des vues analogues sur leur art, mais encore parce qu'ils parlaient le même langage artistique, et, en effet, lorsqu'on lit les propos d'atelier du Français recueillis par Alfred Sensier ou Jules Claretie, on se rappelle les jolies lettres où l'Anglais parle peinture. C'est la même franchise et la même finesse de jugement, même originalité et même justesse dans la comparaison ; l'un et l'autre trouvent des mots qui font images et ferment la bouche du contradicteur le plus obstiné, en lui rendant la riposte particulièrement difficile.

Ce fut, paraît-il, ce beau tableau des *Environs de Southampton* qui mit Dupré en relation avec Delacroix ; ce dernier fut très frappé par cette toile de son jeune confrère.

A la même exposition où parut ce tableau, on remarquait aussi un superbe *Pacage limousin* du même peintre. Cette dernière œuvre s'impose tout d'abord par sa maîtrise et sa virtuosité, mais à mesure qu'on l'étudie, l'admiration ne fait que s'accroître en devenant plus raisonnée : elle est admirablement composée et c'est la nature toute seule qui s'est occupée de la composition ; mais avec quelle science, quel tact, dirai-je volontiers, l'artiste a choisi son motif ! Et puis,

comme les arbres aux silhouettes grandioses s'élancent fièrement vers le ciel, — un ciel comme en sait faire le maître, — quelle puissance et quel brio dans l'exécution des premiers plans ! Et lorsque le peintre exécutait ces toiles splendides il n'avait que vingt-quatre ans.

Ce maître robuste et fier était un tendre, un doux, un sympathique; ajoutez à cela qu'il ne connut jamais et dans aucune mesure ces sentiments d'envie et de jalousie dont les âmes des artistes, même les plus grands, sont trop souvent tourmentées : ce grand peintre était aussi un brave homme au cœur sincère et chaud. En 1829 il commençait à être connu dans les ateliers; cette notoriété naissante lui attira un jour la visite d'un pauvre diable de rapin, qui, timidement, lui apportait une étude dont il était satisfait. Ce rapin, c'était Cabat, et on peut penser si Dupré apprécia sa peinture qui alors était toute de sincérité; il eut un mouvement charmant, il amena son nouvel ami chez Mme Hulin, — un de ses Mécènes à 40 francs la toile, — et, ma foi, il ne sortit qu'après lui avoir emballé deux tableaux de Cabat. Alfred Sensier qui rapporte le fait ajoute excellemment : « A côté de l'artiste, il y a l'homme qui fournit un caractère assez rare dans le monde des artistes, et qui comme tant d'autres ne sait pas ce que c'est que de s'entourer de précautions et de silence pour faire prévaloir son intérêt et sa production. »

Avec Théodore Rousseau, Jules Dupré montra le même dévouement, le même oubli de lui-même, et ceci fut d'autant plus remarquable qu'ils suivaient la même voie artistique. Alors que le talent de Rousseau était encore contesté par à peu près tout le monde, Dupré se mit en tête de le faire « comprendre », multipliant les démarches pour obtenir la réception de ses tableaux, — et c'était si difficile que ce fut impossible, — lui trouvant des acquéreurs pour ses toiles impitoyablement refusées, le recommandant aux critiques, plus infatués que ceux d'aujourd'hui et admettant difficilement qu'un peintre en sût plus long qu'eux sur la peinture. Aussi le brave Dupré reçut-il quelques rebuffades, mais il oubliait vite et..... recommençait. J'ai quelque soupçon que Rousseau ne sut pas rendre amitié pour amitié..... mais passons. Dupré se montra aussi excellent avec Troyon, ce fut lui qui le forma par ses conseils, ses encouragements.

En 1841 il revint à l'Isle-Adam et s'installa avec Rousseau, au vil-

lage de Montsault, sur la lisière de la forêt. Peu après son installation il perdit son père, et sa mère vint le rejoindre ; Rousseau le quitta bientôt.

Le succès venait peu à peu et avec lui quelques récompenses. Nous avons vu qu'il obtint une deuxième médaille en 1833 ; il était nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1845, puis il y eut un temps d'arrêt ; en 1867 il obtenait une nouvelle seconde médaille, — récompense dérisoire ; — en 1869 il devint officier de la Légion d'honneur. Au moment de la guerre, Jules Dupré se trouvait avec sa famille à Cayeux, en même temps que Millet, il y resta jusqu'en mars 1871. C'est là qu'ont été peintes les quelques marines qui font partie de l'œuvre de Dupré. Depuis, le maître quitta peu sa chère forêt de l'Isle-Adam, notons cependant une excursion qu'il fit dans le Gers, à Casteras, vers la même époque (1).

Dupré avait une très verte vieillesse.

Voici ce que raconte M. Claretie : « Sa vie même, c'est son atelier, sa famille, ses chers enfants, sa femme si remarquable et si dévouée, sa charmante fille qui a épousé M. de Gisors, un architecte dont l'avenir est digne du passé de son aïeul. On l'arrache difficilement à ce cher atelier des bords de l'Oise où il s'enferme avec volupté, faisant son feu lui-même en hiver, heureux de sa solitude avec ses ébauches, ses projets, ses tableaux. De grands paysages inachevés, — une immense toile commandée depuis des années, pour le Luxembourg, — des études du Limousin ou des bords de l'Oise, sont accrochés côte à côte avec telle figure de vieille paysanne limousine, peinte autrefois par Jules Dupré et d'un accent singulièrement fier et puissant. On est ébloui par cette couleur superbe. C'est là, le pinceau à la main, que Jules Dupré est heureux. Même le dimanche venu, alors que sa famille qu'il adore est rassemblée, que ses fils sont là, sous les yeux dévoués de leur mère, Jules Dupré travaille encore une partie de la journée et descend s'asseoir à la table de famille, encore vêtu de son costume d'atelier. Il vit peu au dehors, se donnant tout à son art

(1) Pendant la première partie de sa carrière artistique Dupré voyagea beaucoup, mais toujours en France, sauf l'excursion prolongée qu'il fit en Angleterre, puis en Écosse. Nous le voyons pendant sa jeunesse parcourir le Berry, le Limousin, les Landes, les départements longeant les Pyrénées, la Picardie, la forêt de Compiègne, etc. Rousseau l'accompagna dans une partie de ces pérégrinations.

qu'il honore et à son intime bonheur qu'il savoure, plus heureux d'entendre une sonate de Mozart jouée par sa fille, ou d'écouter un ami, de causer ou de lire, que de se dépenser à travers ce monde où Buffon disait que pour quelques minutes de satisfaction on trouvait des heures de bâillement. »

Il y a quelques mois seulement que j'ai vu Dupré pour la dernière fois, je le trouvai changé : il me parut avoir beaucoup vieilli ; sa belle tête si fine avait pris une physionomie inquiète en quelque sorte. Vaguement j'eus l'impression que le grand artiste se sentait déjà bien près de la porte qui s'ouvre sur le grand inconnu. D'ailleurs, toujours aussi affable, il a peint jusqu'au dernier moment, il a été bon jusqu'à son dernier souffle.

*(A suivre)* CAMILLE LEYMARIE.

MARTYRE

## ZINGARELLE

*La petite Zorah, moins haute que sa harpe,*
*Qui chante le Danube et son grand miroir bleu,*
*A, du premier coup d'œil, pris mon cœur en écharpe,*
*Mais j'ai dit à l'espoir un éternel adieu.*

*Elle est folle d'amour pour un maigre Tzigane,*
*Blondin pâle aux cheveux d'étoupe embroussaillés,*
*Qui, de ses doigts noueux, poudrés de colophane,*
*Suspend à son archet les gens émerveillés.*

*Né sur un tas de paille, où mûrissait la nèfle,*
*Vrai fils de la* pusta, *sous le nom de* Schandor,
*Nom d'un maître vainqueur, le vaillant roi de trèfle,*
*Il a su conquérir la chanteuse à voix d'or ;*

*Chanteuse à voix d'or pur, dont le timbre ensorcelle...*
*Et la foule s'empresse... on fait cercle autour d'eux,*
*Et les pièces d'argent pleuvent dans l'escarcelle,*
*Pour fêter en plein air ce grand orchestre à deux.*

*Ils ont couru déjà l'Espagne et l'Italie,*
*En oiseaux migrateurs, jour et nuit voyageant*
*Où les porte le vent de leur chère folie,*
*Mettant d'accord l'amour, la musique et l'argent.*

*Par les chemins fleuris de la verte Bohême,*
*Ils changent de forêt, de montagne et de ciel,*
*Chantant tous les couplets de leur divin poème*
*Dans un oubli profond du voyage éternel !*

*ANDRÉ LEMOYNE.*

# CRÉPUSCULE D'AUTOMNE

*Où sont les longs jours, les nuits brèves,*
*Les souffles tièdes, parfumés,*
*Tous nos désirs et tous nos rêves*
*Et nos souvenirs bien-aimés?*

*Où sont les lourdes masses vertes*
*Houleuses sous les cieux brûlants*
*Et les corolles entr'ouvertes*
*Et les beaux insectes tremblants?*

*Et les vifs jets d'eau dans les vasques*
*Où les moineaux ébouriffés*
*Lustraient leurs plumes, sur les masques*
*Des larges Tritons décoiffés?*

*Plus de nids chantant dans les arbres,*
*Plus d'iris, de rhododendrons,*
*Plus d'amants cherchant près des marbres*
*Des rêves de décamérons.*

*Les marronniers et les platanes*
*Perdent leur robe de brocart.*
*— Par ci, par là, quelques soutanes,*
*Seules, s'attardent à l'écart.*

*Les maigres rosiers en quenouilles,*
*Dans les parterres indécis,*
*N'ont pour chantres que les grenouilles*
*Qui s'assemblent sur les glacis.*

*Par les taillis clairs, les vieux faunes,*
*Noirs de lichen, le nez cassé,*
*Songent devant les feuilles jaunes*
*Que soulève le vent glacé.*

*Pris dans leurs gaines jusqu'aux hanches,*
*Ils regardent venir la nuit,*
*Sous les larmes vertes des branches*
*Qui les enveloppent sans bruit.*

*Tout s'assombrit, et tout frissonne,*
*Et, frileux, dans son ciel trop grand,*
*Le bon Dieu, tout rêveur, tisonne*
*Les braises du soleil mourant.*

*(Versailles.)*

*LÉONCE BENEDITE.*

---

## SOMMEIL D'ENFANT

PANTOUN

*Sous tes rideaux de mousseline*
*Calme, tu dors, ô mon enfant!*
*J'entends un chant de mandoline :*
*Il s'attriste aux rumeurs du vent.*

*Calme, tu dors, ô mon enfant!*
*Un sourire entr'ouvre tes lèvres.*
*Il s'attriste aux rumeurs du vent*
*Sur un motif aux fugues mièvres.*

*Un sourire entr'ouvre tes lèvres*
*Faisant briller tes yeux mi-clos.*
*Sur un motif aux fugues mièvres*
*Le chant se meurt dans des sanglots.*

*Faisant briller tes yeux mi-clos*
*Un songe effleure-t-il ta couche?*
*Le chant se meurt dans des sanglots*
*Ainsi qu'une plainte farouche.*

*Un songe effleure-t-il ta couche?*
*Entrevois-tu des Paradis?*
*Ainsi qu'une plainte farouche*
*Les accords se sont enhardis.*

*Entrevois-tu des Paradis?*
*Mon œil sur ton front les devine.*
*Les accords se sont enhardis,*
*L'âpre chanson devient divine.*

*Mon œil sur ton front les devine;*
*O mon enfant, quel rêve pur!*
*L'âpre chanson devient divine*
*Bercée en un rythme plus sûr.*

*O mon enfant quel rêve pur!*
*Ton haleine en est parfumée.*
*Bercée en un rythme plus sûr,*
*L'âme frémit comme une alméе.*

*Ton haleine en est parfumée;*
*Ta bouche aux baisers vient s'offrir,*
*L'âme frémit comme une alméе;*
*Le firmament semble s'ouvrir.*

*Ta bouche aux baisers vient s'offrir.*
*Ton œil s'entr'ouvre et me câline.*
*Le firmament semble s'ouvrir*
*Sous tes rideaux de mousseline.*

*ACHILLE ROUQUET.*

# CHRONIQUE

ès que la conservation des principales constructions élevées pour l'Exposition universelle sur l'emplacement du Champ-de-Mars a été décidée par l'État, de concert avec la ville de Paris, et qu'il a été question d'y transférer l'exposition annuelle de la Société des artistes français, ç'a été, parmi ces derniers, l'occasion d'une effervescence et d'une émotion extraordinaires. Les vastes locaux de l'Exposition mettaient à la disposition des artistes des kilomètres de cimaise, — cette cimaise tant enviée au Salon, et l'éternel objet de si ardentes convoitises, — et pouvaient, sous ce rapport, donner toutes satisfactions aux exigences des exposants. Cette combinaison avait rallié, parmi ces derniers, un certain nombre de partisans. Mais le plus grand nombre a énergiquement protesté : reléguer le Salon au Champ-de-Mars, ont déclaré les artistes, serait la ruine de leur Société ; le public qui est, lui, essentiellement routinier, a pris, depuis de longues années, l'habitude d'aller aux Champs-Élysées ; consentirait-il à les suivre dans ces lointains parages ? Ne serait-ce pas, de gaieté de cœur, compromettre la situation, actuellement très prospère, de l'association ? Cette dernière, au surplus, qui ne voit pas sans déplaisir les expositions particulières devenir tous les jours plus nombreuses et, il faut bien en

convenir, plus favorablement accueillies du public, craindrait que la migration projetée ne fût pour elle une sérieuse cause d'affaiblissement.

Ces doléances ont été portées en haut lieu, et l'État a décidé que le Palais de l'Industrie demeurerait, comme par le passé, affecté au Salon annuel. Pour combien d'années encore? Voilà ce dont la Société des artistes français, riche désormais et disposant de capitaux importants, devrait se préoccuper. Il est certain qu'elle ne sera bien fermement constituée et sûre d'un avenir durable que le jour où elle n'aura plus à demander l'hospitalité à l'Etat pour faire ses expositions, où elle possédera un local à elle et y sera maîtresse absolue.

---

Dans ses dernières séances, l'Académie des Beaux-Arts a entendu la lecture des différents rapports sur les envois de Rome.

L'Académie a jugé le concours d'architecture pour la fondation Chaudesaigues. Le prix (de la valeur de 2,000 fr.) a été décerné à M. Marc Honoré, élève de M. André. Une première mention a été accordée à M. Hannotin, élève de M. Geerhart; une deuxième mention, à M. Maistrasse, élève de M. Guadet; une troisième, à M. Charpentier, élève de M. Ginain; une quatrième, à M. Tabourdeau, élève de M. Roulin. Le sujet de ce concours était ainsi formulé : *Projet d'un établissement hospitalier dans l'Afrique centrale. Cet établissement comprendra un caravansérail et une maison religieuse.*

---

M. le comte Pillet-Will a informé M. Antonin Proust, commissaire spécial des Beaux-Arts à l'Exposition universelle, qu'il faisait don aux musées nationaux de deux tableaux de Robert Fleury : *Galilée devant le Saint-Office* et *Christophe Colomb reçu par Ferdinand et Isabelle la Catholique à son retour d'Amérique.* Ces deux toiles furent acquises en 1846, par M. le comte Pillet-Will, au prix de 30,000 francs.

M. Barthélemy Cabanel vient d'offrir à l'État un beau portrait peint par son frère Alexandre, le regretté professeur à l'École des Beaux-Arts. Ce portrait, qui représente l'architecte Armand, figurera parmi les collections du musée du Luxembourg.

Mme Viardot, qui possède la partition originale du *Don Juan* de Mozart, vient d'informer M. Ambroise Thomas, directeur du Conservatoire, et M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, que, par une clause de son testament, elle lègue cet inestimable autographe à la bibliothèque de notre école de musique. Cette partition autographe a figuré, il y deux ans, à l'exposition qui fut organisée à l'Opéra, dans la galerie de la bibliothèque, lorsqu'on célébra à ce théâtre le centenaire du chef-d'œuvre de Mozart.

Le musée du Louvre ne possède aucune œuvre du sculpteur Carpeaux. Cette lacune si regrettable sera, probablement, comblée avant peu. Mme veuve Carpeaux est demeurée propriétaire de plusieurs modèles exécutés par le grand artiste, notamment de celui de la fontaine de l'Observatoire : *Les quatre parties du monde soutenant la sphère*, et de celui du *Groupe de la danse* qui décore la façade de l'Opéra. Ce dernier modèle, demi-grandeur d'exécution, est particulièrement d'une délicatesse charmante. Pressentie par un délégué de l'administration du musée du Louvre, qui s'est rendu chez elle, suivant un vœu du comité consultatif d'achat, Mme Carpeaux a consenti à en entrer en tractation pour la vente de ces deux belles œuvres. Le chiffre de 17,000 francs a été accordé, d'un commun accord, après quelques pourparlers. La direction du musée du Louvre s'est réservée toutefois de ne rendre définitive qu'en janvier prochain, cette double acquisition.

---

Le musée du Luxembourg est fermé pour cause de travaux intérieurs. Ce remaniement annuel est, cette fois, très considérable, et les salles ne pourront guère être ouvertes au public avant les premiers jours de janvier. Doivent, en effet, prendre place dans les galeries les tableaux et statues prêtés pour l'exposition rétrospective, les ouvrages acquis au Salon de 1888 et qui avaient été réservés en dépôt pour figurer à l'exposition décennale, les acquisitions du Salon de 1889, et quelques autres peintures attribuées au musée à des titres divers. Ces ouvrages sont :

PEINTURES

Provenant de l'Exposition rétrospective : *Les Foins*, de Bastien-Lepage ; *Labourage nivernais*, de Rosa Bonheur ; *Bataille de Solférino*, de Meissonier ; *Portrait de Mme de Calonne*, de Ricard ; *Armures*, de Vollon.

Acquisitions du Salon de 1888, non placées encore : *Maîtrise d'enfants, souvenir d'Italie*, de Dawant ; *Le Rêve*, de Detaille ; *Avignon en décembre*, de Dufour ; *Saint Sébastien*, d'Henner ; *Manda Lamétrie, fermière*, de Roll ; *Le soir à Druillat*, de Rapin.

Acquisitions du Salon de 1889 : *Crue sur le Loir*, de Busson ; *Étude de jeune fille*, de Chaplin ; *Déjeuner de carême*, de Fouace ; *La Toussaint*, de Friant ; *Visite à l'hôpital*, de Geoffroy ; *Une question difficile*, de Kuehl ; le *Belvédère du Petit-Trianon*, de Lansyer ; *La maison abandonnée*, de Boutet de Monvel ; *Le Baptême*, de Renard ; *Le pont Valentré à Cahors*, d'Yon.

Attribuées à titres divers : *Faucheurs* de Julien Dupré, legs de feu Mme Boucicaut ; *Portrait de M. Armand*, de Cabanel, don de M. Barthélemy Cabanel ; *Chant passionné*, d'Alfred Stevens, acquisition de l'État ; *Jour d'hiver*, de Fritz Thaulon, acquisition de l'Etat ; *Pêcheur*, de Zorn,

provenant du Salon de 1888; *Galilée* et *Christophe Colomb*, de Robert Fleury, dons de M. Pillet-Will.

DESSINS

Revenant de l'exposition rétrospective : *Barateuse*, de Millet (pastel); *Inauguration de l'Opéra*, de Detaille; *Massacre des Mameluks*, de Bida; *Réfectoire de moines grecs*, du même.

Acquisition du Salon de 1889 : *La Céramique*, de Larsson (aquarelle).

SCULPTURES

Revenant de l'exposition rétrospective : *Jeanne d'Arc*, de Chapu; *Tête de nègre*, de Cordier (buste en bronze et marbre); *Chanteur florentin*, de Paul Dubois (statue en bronze); *Vainqueur au combat de coqs*, de Falguière (statue en bronze); *Tarcisius, martyr chrétien*, du même (statue en marbre); *Mgr Darboy*, de Guillaume (buste en marbre); *Ciseleur*, de Maniglier (statue en bronze); *'Age d'airain*, de Rodin (statue en bronze), destiné aux jardins.

Provenant du Salon de 1888, non encore placés : *Orphée*, de Peinte (groupe en bronze); *L'Aveugle et le Paralytique*, de Turcan (groupe en marbre).

Acquisitions du Salon de 1889 : *La Muse d'André Chénier*, de Puech (statue en marbre); *Psyché sous l'empire du mystère*, de Mme Léon Berteaux (statue en marbre).

Attribuées au musée, à titres divers : *Un tombeau*, de Mercié (marbre); la *Vierge au lys*, de Delaplanche (statue en marbre); *Abel*, de Carlès (statue en marbre); *Agar et Ismaël*, d'Aizelin (groupe en marbre); *Improvisateur*, de Charpentier (statue en bronze); *Phaéton*, de Houssin (groupe en bronze).

Quelques-uns de ces ouvrages seront placés en échange d'anciens ouvrages des mêmes auteurs, qui seront retirés du musée.

Sur la façade postérieure du musée, donnant sur le jardin, seront placées prochainement les statues monumentales de MM. Franceschi et Aimé Millet, la *Peinture* et la *Sculpture*, commandées pour compléter la décoration du bâtiment.

---

Afin de perpétuer le souvenir des fêtes du Centenaire de 1789 et de l'Exposition universelle, l'administration des Beaux-Arts vient de commander à M. Roll, un tableau qui doit représente la *Fête d'ouverture du Centenaire célébrée à Versailles dans la galerie des glaces, le 3 mai 1889*. M. Gervex est chargé de représenter la *Distribution des récompenses de l'Exposition universelle, au palais de l'Industrie*. Le souvenir de l'exposition des œuvres de Barye, à l'école des Beaux-Arts, sera consacré par une

médaille commémorative, représentant sur la face le profil du grand sculpteur animalier, et sur le revers une de ses œuvres principales, le *Lion au serpent ;* l'exécution de cette médaille est confiée à M. Henri Patey, prix de Rome. La cérémonie d'inauguration de la nouvelle Sorbonne, par le président de la République, au mois d'avril dernier, sera le sujet d'une autre médaille qui va être gravée par M. Chaplain, de l'Institut.

M. Waltner est chargé de graver le tableau de M. Dagnan-Bouveret, *les Bretonnes au pardon*, qui a obtenu la médaille d'honneur au Salon de cette année.

---

Le Conseil municipal de Paris vient de désigner M. Philippe Burty, pour remplacer M. Henri Rochefort, dans la Commission consultative de la décoration picturale de l'Hôtel de Ville.

---

Un comité s'est constitué à Versailles, sous la présidence honoraire de M. Charton, sénateur, pour élever une statue au sculpteur Houdon, né dans cette ville. Une souscription est ouverte : le Conseil municipal de Versailles a voté 10,000 francs pour ce monument. Le comité a adopté un projet de M. Tony Noël.

---

M. Mounet-Sully, de la Comédie-Française, sur la proposition du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, vient d'être nommé chevalier de la Légion d'honneur. A cette occasion, il est intéressant de constater que M. Mounet-Sully est le premier comédien qui ait été décoré en tant que comédien. Avant lui plusieurs acteurs avaient déjà reçu cette distinction, mais les décrets qui la leur conféraient visaient en eux des titres tout autres que celui de comédien. C'est ainsi que MM. Got, Delaunay, Maubant ont reçu la décoration comme professeurs au Conservatoire; M. Faure, le chanteur, pareillement; M. Febvre, comme fondateur et président de l'hôpital français à Londres ; Mme Marie Laurent, en qualité de présidente de l'Orphelinat des Arts. Seul jusqu'à ce jour, parmi les acteurs décorés, M. Mounet-Sully l'a été à ce titre; il est ainsi qualifié dans le décret : « Sociétaire de la Comédie-Française; depuis dix-huit ans à la Comédie-Française ; titres exceptionnels. »

Au nombre des décorations faites par le ministère de l'Intérieur, nous remarquons la nomination au grade de chevalier, de M. Georges Boyer, rédacteur du « courrier des théâtres » au *Figaro ;* « publiciste, services distingués dans la presse », mentionne le décret.

Sur la proposition du ministre des Affaires étrangères, M. Hugo

Salmson, artiste peintre, président du comité national suédois à l'Exposition universelle, membre du jury des récompenses, a été promu au grade d'officier de la Légion d'honneur. Le même décret nomme chevaliers : MM. Anders Zorn, artiste peintre suédois ; Whistler, artiste peintre anglais ; Mesdag, artiste peintre néerlandais ; Sargent, artiste peintre américain ; Meunier, statuaire belge, Jimenez Luis, artiste peintre espagnol; Zacharian, artiste peintre ottoman ; Otlet, membre de la commission de l'exposition internationale de l'art français.

---

Huit concurrents ont pris part, cette année, au concours du prix d'encouragement à la ciselure, fondé, comme on sait, par M. Crozatier. Le prix a été décerné *ex æquo*, à M. Girardot (Ernest), pour une statuette en bronze, *Chasseur à la source*, et à M. Crépet (Léon), qui a exposé un buste de femme pris sur acier; chacun de ces deux lauréats touchera une somme de 250 francs.

La commission a accordé également une mention honorable à M. Mangenot (Charles), pour une statuette en bronze intitulée *Refrain de printemps*.

---

Dans une intéressante collection d'œuvres anciennes, estampes, dessins et tableaux, qui a été vendue, ces jours derniers, à l'hôtel Drouot, figuraient : un pastel de Nattier, représentant Mlle Nattier, la fille aînée du peintre, en buste, vue de face, coiffure basse avec ruban, les épaules nues, le corsage garni d'étoffes flottantes bleues et blanches; ce pastel, qui était orné d'un très beau cadre en bois sculpté, mesurant 54 centimètres en hauteur sur 44 en largeur, a été vendu 10,100 fr. ; deux pendants, par Lawreince, à sujets galants : le *Déjeuner en tête à tête* et l'*Ouvrière en dentelle*, 4,000 fr.; une esquisse de Fragonard, la *Fontaine d'amour*, 4,050 fr.; le portrait d'une jeune femme, par Tournières, 3,700 fr.; une très belle gouache, signée A.-P. Baudouin, 1,768 fr.; le *Jardinier galant*, 5,500 fr.; un dessin de Borel, *Fête de campagne*, 1,360 fr.; par François Boucher : une *Jeune Fille couchée jouant avec des colombes*, aux crayons de couleur et au pastel, charmant dessin du maître, 2,500 fr.; deux compositions ovales faisant pendants, à la plume et au lavis d'aquarelle, signées de J.-B. Huet, et datées 1785 : l'*Amour couronné par les Grâces* et *les Grâces essayant les flèches de l'Amour*, 2,700 fr.; dans les estampes : Debucourt, le *Menuet de la mariée* et la *Noce au château*, 900 fr.; du même, l'*Escalade ou les Adieux*, et *Heur et Malheur ou la Cruche cassée*, deux pendants en couleur, 1,225 fr. ; de Janinet, *Marie-Antoinette d'Autriche, reine de France et de Navarre*, in-folio en couleur, 1,100 fr.; deux pendants en couleur d'après Lawreince : le *Déjeuner en tête à tête* et

l'*Ouvrière en dentelle*, très belles épreuves en couleur avant toutes lettres, avec marge, des deux compositions vendues dans la même collection, ont été adjugés 1,550 fr.

La collection Tollin, composée d'objets d'art de toute espèce et de tableaux, vient d'être mise aux enchères à la galerie de la rue de Sèze. Les faïences ont atteint des prix considérables : une gourde en faïence de Nîmes, à panse légèrement renflée, décorée sur fond bleu, en bistre jaune et vert clair, sur la panse, d'un écu d'azur au lion d'or, avec un lion pour cimier entouré d'une banderole portant la devise : *Seigneur, il espère en toy*, de la fin du seizième siècle, vendue 6,600 fr. Une assiette crème de la même fabrique, au centre, dans un médaillon ovale, un écusson d'armoirie, en forme de losange, partie d'azur au lion d'or et d'azur au chef d'argent, surmonté de la devise : *Seigneur, nous avons spère en toy*, adjugée 3,506 fr. Une assiette creuse à larges bords de la fabrique de Gurbio. Au centre, sur un fond lamé de jaune à reflets métalliques, un buste de femme de profil à gauche, accompagné de l'inscription : 1544 *Francesca Bella*. Cette assiette, qui avait 24 centimètres de diamètre, a été poussée à 5,100 fr. Un vase de pharmacie de forme tronçonique, de la fabrique d'Urbino, a été vendu 4,100 fr. Un plat rond, à reflets métalliques, avec fond et rehauts de bleu, de la fabrique de Pesaro, 3,250 fr. Un bassin rond, à reflets métalliques jaunes mordorés, avec rehauts bleus, de la fabrique de Malaga, 3,100 fr. Les tableaux anciens se sont moins bien vendus. La *Présentation au Temple*, de Wilhelm de Cologne, qui avait été payée 14,500 fr. à la vente Beurnonville, en 1881, n'a plus obtenu que 9,400 fr., sur une demande de 10,000 fr. La *Construction d'une villa italienne*, par Lucas Signorelli, 4,000 fr., sur une demande de 6,000 fr. Un triptyque double à volets peints sur les deux faces, attribué à Antonio de Rincon, a obtenu le prix demandé, soit 6,000 fr. La *Vierge et les Saints*, par Lippi, 4,200 fr., sur une demande de 6,000 fr. Parmi les objets d'art : une coupe montée sur le pied bas, à l'intérieur de laquelle on voit le jeune Samson déchirant un lion ; au bas, on lit : *Sansont* et les initiales de l'émailleur Pierre Raymond ; revers décoré de cartouches composés de cuirs découpés, ornés de masques de femme; émail de Limoges, seizième siècle, mesurant onze centimètres en hauteur sur un diamètre de vingt-huit centimètres, vendue 5,600 fr. Un groupe en bronze, *Hercule vainqueur de Cerbère*, patine brun clair, France, époque Louis XIV : sur socle de style Louis XIV en marqueterie d'écaille et corne, garni de bronzes ciselés et dorés ; hauteur du bronze, cinquante centimètres; hauteur du socle seize centimètres; payé 4,500 fr. Trois bas-reliefs en albâtre, rehaussés de dorure, dont deux rectangulaires représentant l'*Adoration des mages et la Présentation au temple*, et l'autre, semi-circulaire, représentant Dieu le père, Italie, seizième siècle, 4,000 fr. Un retable divisé en trois compartiments, en bois sculpté, peint et doré ; Flandre, commencement

du seizième siècle, 4,200 fr. Un grand cabinet rectangulaire, en bois d'ébène, fermant à deux vantaux et contenant un tabernacle et quatorze tiroirs ; ce meuble repose sur une table-support à huit colonnettes et dont la ceinture contient quatre tiroirs ornés de feuillages gravés, époque Louis XIII ; 4,510 fr.

Une tapisserie à sujet, dans le goût de Van Eyck, représentant l'*Adoration des rois mages*, Flandre, quinzième siècle, mesurant 3 mètres en hauteur sur 3 m. 20 en largeur, a été payée 16,500 fr. Un panneau rectangulaire de tapisserie représentant trois scènes du Nouveau Testament, séparées par des colonnettes gothiques : le *Massacre des Innocents*, la *Fuite en Égypte* et le *Christ au milieu des docteurs*, costumes tissés d'or, premières années du seizième siècle, Flandre, mesurant 1 mètre en hauteur sur 2 m. 14 en longueur : 8,000 fr. Une suite de trois panneaux rectangulaires de tapisseries représentant l'*Histoire de Gombault et Macée*, adjugée 10,800 fr. Une tapisserie genre des Gobelins : le *Génie de la guerre vient troubler le repos d'une famille d'artisans*, dix-septième siècle, 5,000 fr. Une tapisserie de Flandre, à sujet, dans le goût de Teniers et représentant la *Rentrée des moissonneurs*, mesurant 3 m. 40 en hauteur sur 4 m. 75 en largeur, vendue 13,000 fr. Une suite de tapisseries d'Aubusson composée de quatre panneaux rectangulaires, mesurant 2 m. 30 en hauteur et en largeur, adjugée 10,700 fr.

Le total de cette vente s'est élevé à la somme de 322,955 francs.

Quelques tableaux ayant appartenu au peintre Édouard Frère, mort il y qnelques années, ont été mis en vente récemment : une toile de Delacroix, la *Fiancée d'Abydos*, a été adjugée 15,050 fr. ; c'est la quatrième fois que ce tableau passait en vente publique, il n'est pas sans intérêt de rappeler les prix qu'il a atteints successivement : en 1854, 470 fr. ; en 1858, 1,270 fr. : en 1882, il avait été acheté par Frère au prix de 15,000 fr. Il mesure 51 centimètres sur 44. Un paysage de Diaz, *Sous bois*, s'est vendu 2,010 fr.; une petite étude de Corot, *Effet de soleil couchant*, 3.050 fr.

Dans une vente récente, qui a eu lieu à l'Hôtel Drouot et contenait plusieurs toiles de Corot, un petit tableau, le *Matin*, sur une demande de 8.000 francs, a été vendu 10.100 francs; *Femme à une fontaine*, demande 4.000 francs, vendu 5.650 francs; *Vue d'Italie*, demande 6.000 francs, adjugé 5.900 francs; *Jeune femme au repos*, 5.000 francs; *Paysage au soleil couchant*, demande 2.000 francs, payé 4.000 francs. Parmi les autres tableaux, signalons : la *Famille malheureuse*, par Tassaert, 2.050 francs; le *Vieux pêcheur*, par Vollon, 1.750 francs, sur une demande de 1.000 francs.

---

Aux obèques de Jules Dupré, qui ont eu lieu à l'Isle-Adam au milieu d'une grande affluence d'amis et d'admirateurs du maître qui laisse de si

sympathiques et unanimes regrets, M. Gustave Larroumet, directeur des Beaux-Arts, chargé de représenter le gouvernement, a pris la parole pour saluer le grand artiste qui vient de s'éteindre. En termes excellents, M. Larroumet a précisé la place que Jules Dupré a tenue dans ce siècle, la magnifique impulsion qu'il a donnée à l'art contemporain, et le rang que la postérité lui assignera à côté des plus grands peintres de la nature, Claude Lorrain, Ruysdaël et Hobbema. « Il faudrait, a-t-il dit, remonter de deux cents ans en arrière pour trouver, dans l'universelle patrie artistique, des maîtres dont l'initiative ait été égale à la sienne. » De même que ces maîtres, il avait demandé à la seule contemplation de la nature, à son émotion personnelle en face des spectacles grandioses qu'il a si héroïquement interprétés, l'inspiration et cette mystérieuse influence qu'elle exerce sur les véritables artistes, en dehors de toute tradition et de toute école. « Il nous faisait éprouver l'émotion qu'il avait ressentie lui-même, car il prétendait mettre toute son âme dans chacune de ses toiles, disant avec raison que la nature n'existe que par rapport à l'homme et que l'art c'est la traduction, par celui qui voit et pense, des choses aveugles et inconscientes. » Tel est, exactement formulé, l'art de Jules Dupré ou, comme on dit à présent, son tempérament artistique. M. Larroumet a, en terminant, défini avec non moins d'exactitude son caractère : « Jamais un sacrifice au goût du jour, au désir du succès, à l'amour du gain. L'artiste se doublait, dans cette nature, d'un honnête homme délicat et fier. »

Sait-on que ce maître incomparable n'avait jamais obtenu au Salon de récompense supérieure à une deuxième médaille? Cela, du reste, se rapporte bien aux dernières paroles citées plus haut. Quelle récompense, au surplus, eût été digne de lui? Le jury de l'Exposition universelle lui avait bien décerné une médaille d'honneur; mais, quand on songe à l'œuvre génial de Jules Dupré, comment ne pas être frappé de l'inanité puérile des récompenses officielles?

La veille de la mort du grand artiste, on remettait au ministre des Beaux-Arts, la liste des propositions pour la Légion d'honneur : en tête de cette liste figurait la promotion au grade de commandeur, de Jules Dupré. Cette initiative est tout l'éloge du jury des Beaux-Arts.

---

Le sculpteur François Etcheto, né à Madrid de parents français, vient de succomber, à peine âgé de trente-six ans. Ses œuvres se distinguent par des qualités de vie, d'originalité et de verve. Les plus remarquées parmi celles qu'il a exposées au Salon annuel, sont un *Diogène*, la lanterne et le bâton à la main, à la recherche d'un homme, et le *François Villon*, en bronze, qui orne le square Monge.

---

Voici le répertoire qui sera représenté sur la scène du théâtre de Monte-

Carlo, pendant la saison lyrique de 1890, sous la direction de M. A. Gandrey :

Samedi 4 et mardi 7 janvier, *Faust*, Mmes Caron, Degrandi; MM. Vergnet, Bouhy.

Samedi 11 et mardi 14 janvier, *la Statue,* Mme Caron; MM. Vergnet, Bouhy, Cordier.

Samedi 18 et mardi 21 janvier, *le Voyage en Chine*, Mlle Levasseur; MM. Mouliérat, Isnardon.

Samedi 25 et mardi 28 janvier, *le Domino noir*, Mlle Levasseur; MM. Mouliérat, Isnardon.

Samedi 1er et mardi 4 février, *la Fille du régiment*, Mlle Levasseur; MM. Isnardon, Mouliérat, Gourdon.

Samedi 8 et mardi 11 février, *le Médecin malgré lui*, Mlle Deschamps; MM. Mouliérat, Isnardon.

Samedi 15 et jeudi 20 février, *Hamlet*, Mmes Melba, Deschamps; M. Dereims.

Samedi 22 et mardi 25 fevrier, *Roméo et Juliette*, Mmes Melba, Degrandi; M. Dereims.

Samedi 1er et mardi 4 mars, *le Nouveau Seigneur*, *les Noces de Jeannette*, Mlle Paulin ; M. Soulacroix ; Mlle Levasseur, M. Soulacroix.

Samedi 8 et mardi 11 mars, *Zampa*, Mlle Levasseur; MM. Soulacroix, Waimpo.

Samedi 14 et mardi 18 mars, *Joli Gilles*, Mlle Paulin; MM. Soulacroix, Isnardon.

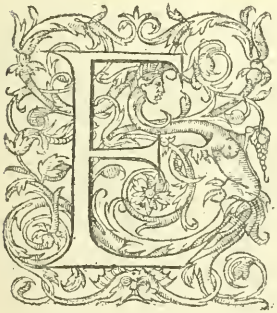
Samedi 22 et mardi 25 mars, *la Fête au village voisin*, Mlle Levasseur; MM. Soulacroix, Isnardon.

Samedi 29 et lundi 31 mars, *le Pilote* (œuvre inédite), Mlles Levasseur, Paulin; MM. Soulacroix, Isnardon.

Chacune des représentations comportera des divertissements donnés par le corps de ballet. Ce programme des plus séduisants, cette interprétation des plus remarquables et toute de premier ordre assurent, pour cet hiver, à la colonie étrangère, qui vient demander au littoral méditerranéen les bienfaits de son merveilleux climat, des distractions artistiques, dignes des grandes capitales de l'Europe.

# LES LIVRES

*Henri Regnault* (1843-1871), par Gustave Larroumet; Paris, Quantin.



En présidant, cette année, la distribution des prix aux élèves du lycée Henri IV, M. Gustave Larroumet s'est très heureusement souvenu que le peintre Henri Regnault avait fait ses études classiques dans cet établissement, et il a pris, pour sujet de son allocution, cette époque de la vie du grand artiste et sa fin héroïque sur le champ de bataille. Parler à des jeunes gens de l'un de leurs plus glorieux devanciers, déjà illustre à vingt-huit ans, leur raconter ce qu'il fut à leur âge lorsqu'il s'asseyait sur ces mêmes bancs, leur dire comment il est tombé au champ d'honneur, en combattant pour la patrie, tout cela exprimé en un langage d'une rare élévation, ne pouvait manquer de passionner leur imagination pleine des grands souvenirs de l'antiquité et d'y éveiller l'écho des plus nobles sentiments.

La faveur très marquée qui a unanimement accueilli ce discours (1), a déterminé l'auteur à le publier, en y joignant un ensemble de documents fort intéressants sur diverses circonstances de la vie de Regnault, lesquels

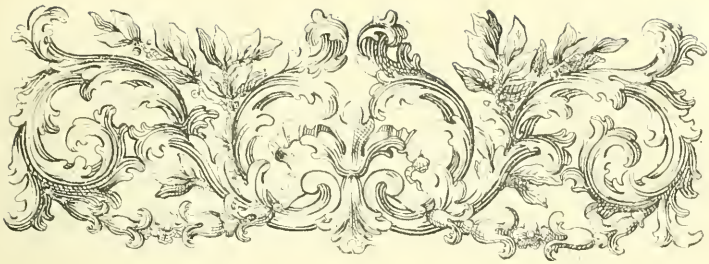
(1) Des fragments importants du remarquable discours de M. Larroumet ont été insérés ici, au lendemain de la cérémonie, sous ce titre : *La jeunesse d'Henri Regnault*. V. *l'Artiste* d'août dernier (1889, II, 112).

émanent de ses maîtres et de ses camarades de collège. Les admirateurs du peintre sauront gré de cette publication à l'auteur, parce que, — même après les divers ouvrages qui ont pour objet l'étude de la vie et de l'œuvre de Regnault, — ce discours, abstraction faite de l'attrait littéraire, nous renseigne sur les années de jeunesse, sur l'éveil des précieuses facultés qui devaient plus tard faire de Regnault le grand artiste dont les amis de l'art français regretteront toujours la fin prématurée.

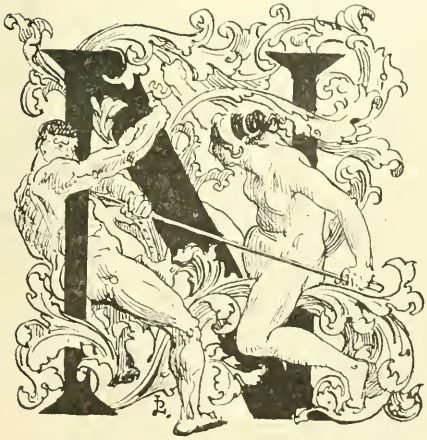
Deux documents graphiques accompagnent ces pages : c'est d'abord un beau dessin fait par M. Joseph Blanc, ancien camarade de Regnault à la villa Médicis, d'après le moulage du visage qui fut fait lorsque le cadavre fut rapporté de Buzenval. C'est ensuite la reproduction en fac-similé d'un portrait, le dernier sans doute qui ait été fait de son vivant, de Regnault en uniforme militaire, par M. Bida. Ainsi, on le voit, tout, dans le livre publié par M. Larroumet, provient d'un commun sentiment d'affection et de touchante sympathie pour la mémoire du grand peintre, tout concourt à en faire un pieux hommage rendu à sa gloire : c'est avoir bien mérité de l'art et de la patrie.

*Le Directeur-Gérant :* Jean Alboize.

LE MANS. — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER



# DRAME LYRIQUE ET DRAME MUSICAL



Nous vivons à une époque étrange : des esprits inquiets sont occupés sans cesse à tout remettre en question, pour le plaisir, parce que c'est le goût du jour, parce que le modernisme le veut. Dans l'art, c'est une fureur, bien que le public, sans montrer à ce mouvement une bien grande résistance, ne manifeste aucun désir de changement, tout changement répugnant à son humeur routinière; et l'on en vient à se demander si ce goût invétéré du public pour la routine n'est pas un des facteurs essentiels de la civilisation, en voyant de quel pas elle

marcherait sous le fouet des énergumènes qui la poussent, sans ce frein modérateur que nous maudissons souvent.

Pour ne parler que de la musique, il n'y en aurait déjà plus ; ceci n'est pas une plaisanterie. Après avoir voulu affranchir le drame lyrique des entraves dont gémissaient tous les esprits clairvoyants, on a déclaré toute autre musique que celle du drame lyrique moderne, indigne de l'attention des gens intelligents ; puis on a disloqué la musique, supprimant complètement le chant au profit de la déclamation pure, ne laissant de vraiment musicale que la partie instrumentale, développée à l'excès ; alors on a ôté à celle-ci toute pondération, tout équilibre, on l'a peu à peu rendue informe et réduite en bouillie insaisissable et fluide, destinée seulement à produire des sensations, des impressions sur le système nerveux ; et maintenant on vient nous dire qu'il n'en faut plus du tout.

Je ne sais si vous lisez les articles de M. de Récy dans la *Revue bleue*. Ils sont fort bien faits. J'ai quelque embarras à parler de mon estimable confrère, parce que sa critique m'est généralement favorable ; mais c'est bien l'esprit le plus indépendant qui existe, et s'il trouvait ma musique mauvaise, tout le bien que je pourrais dire de lui ne l'empêcherait pas d'en convenir. A un talent littéraire sérieux il joint la qualité assez rare de connaître la musique à fond, et un remarquable esprit d'analyse qui lui est particulier. Il analyse peut-être trop quelquefois, ce qui le rend par moments difficile à l'excès ; ses sévérités, qui frisent parfois l'injustice, viennent de là, non d'un parti pris ou d'un jugement hâtif et superficiel. Il n'est jamais banal, n'obéit à aucun mot d'ordre, ne fait partie d'aucune coterie, et ses opinions sont bien à lui. Il est allé à Bayreuth, comme tout le monde, et a dit sur ce qui s'y passe des choses originales et sensées, ce qui n'est plus comme tout le monde et devait déplaire à beaucoup de gens ; mais de cela il ne se soucie guères. Malheureusement, comme il sait très bien l'allemand, il a lu par là de mauvais livres et il n'a pu échapper entièrement à leur contagion.

Voici le plat qu'il nous a rapporté :

« De toutes les formes musicales, l'opéra est la plus transitoire, au point qu'on se demande à la lecture comment faisaient les anciennes partitions pour se comporter dramatiquement à la scène. Que subsiste-t-il aujourd'hui du répertoire de Lulli, de Haendel, de

Gluck ? Que restera-t-il demain de Rossini, de Meyerbeer ? Seul, Mozart aura survécu, il est le seul qui tienne encore debout sur les planches ; mais son école ? Où sont les Spontini, les Paër, les Méhul ? Une reprise ici et là : une ouverture, un finale qu'on exécute dans les concerts, et puis rien que des noms qui surnagent pour servir à la discussion ; rien que des conceptions esthétiques... Autre chose est la musique instrumentale ou purement vocale : Bach et Palestrina défient les siècles ; mais les opéras de Haendel et de Scarlatti, essayez donc d'y aller voir ! »

Cela est traduit d'un M. Riehl, dans un livre publié à Stuttgard.

Et loin de s'inscrire en faux, M. de Récy, après nous avoir présenté ce monstre de sophisme, lui ajoute une queue ; *in caudà venenum :*

« La logique dans l'opéra ! Commencez par lui donner ce que sa nature lui refuse, ce fonds de vérité relative indispensable à l'illusion artistique. Dans la tragédie ou le drame, à côté de la part du convenu, j'aperçois la part du réel ; mais l'opéra n'est qu'un perpétuel défi à ma raison..... Quand j'ai là, devant moi, sur la scène, des êtres humains qui agissent et qui parlent, venir les faire chanter par surcroît, c'est vouloir m'empêcher de les prendre au sérieux. Et ne me répétez pas que, pour un héros de tragédie, chanter ou parler en vers est également bizarre ; car le vers est la forme ailée du langage ; il est fait des mots de la langue courante, tandis que la parole chantée n'est pas, que je sache, un moyen naturel d'exprimer sa pensée. »

Aussi naturel qu'un autre, mon cher confrère ; et je vous le prouverai. Mais il me faut prendre d'abord le taureau par les cornes, et commencer par le commencement. Ce ne sera peut-être pas très amusant ; j'en demande pardon d'avance au lecteur.

Donc, l'opéra est une forme transitoire, les opéras ne font que paraître et disparaître. Mais il en est ainsi de toutes les manifestations de l'art dramatique. Les bibliothèques sont pleines de tragédies, de comédies, de drames qui ont vécu dramatiquement et n'existent plus que pour la lecture. Où jouerait-on Corneille, Racine et Molière, sans le Théâtre-Français et l'Odéon qui sont forcés de les jouer ? quel théâtre pourrait jouer Shakespeare en entier et tel qu'il est écrit ? On s'imagine difficilement comme les anciennes partitions se

comportaient à la scène ; on s'imagine plus difficilement encore comment s'y comportait le *Prométhée* d'Eschyle.

Oui, la forme dramatique brille un moment pour rentrer ensuite dans une ombre éternelle, dans l'ombre des bibliothèques à laquelle sont condamnées dès leur naissance les autres formes littéraires, et quand la musique entre dans cette forme, elle subit nécessairement le même sort. Mais si son éclat ne dure qu'un instant, quel instant glorieux! Quelle autre forme d'art peut se vanter d'agir avec cette puissance, de passionner à ce point la foule? Elle passe ; mais tout passe en ce monde. La jeune fille s'épanouit en fleur de beauté : elle se marie, la maternité alourdit sa taille et flétrit son teint, la voilà pour toute sa vie une mère de famille. Dira-t-on qu'elle a eu tort d'être belle? La fourmi prend un jour des ailes et s'envole dans un rayon de soleil : cette ivresse ne dure que quelques heures. Un compositeur illustre a écrit sur ce sujet une mélodie, dans laquelle il nous apprend que la bestiole arrache elle-même ses ailes « avec ses pattes de devant », les études entomologiques de mon célèbre confrère lui ayant sans doute révélé que les pattes de derrière étaient impropres à cet usage; et pattes de devant, de derrière et du milieu lui suffiront désormais jusqu'à la fin de ses jours de fourmi. Dira-t-on qu'elle a eu tort d'avoir des ailes ?

C'est encore une bonne plaisanterie, de prétendre que Palestrina et Sébastien Bach défient les siècles ; cela est bon à dire au peuple, comme le dit Lucrèce Borgia au duc de Ferrare. La vérité, pour Palestrina, c'est que personne ne sait comment s'exécutait sa musique et ne pourrait dire au juste ce qu'elle signifie; aucune indication de mouvement ou d'expression ne guide les chanteurs et toute tradition est depuis longtemps perdue ; ses œuvres, du plus haut intérêt, admirables sujets d'étude, sont des fossiles, que l'on restaure comme on peut pour leur donner une apparence de vie. Il a été de mode pendant longtemps de chanter la musique de Palestrina et de son école le plus lentement et le plus *piano* possible ; et comme un chœur suffisamment nombreux et bien exercé, soutenant ainsi des sons murmurants sur des accords harmonieux, est une chose des plus agréables à entendre, le bon public se pâmait. « Palestrina ! quel génie ! » Oui, mais si Palestrina s'était trouvé là, il aurait peut-être demandé naïvement de qui était ce joli morceau qu'on exécutait.

Depuis, réfléchissant combien il était peu vraisemblable qu'on eût, pendant tout le seizième siècle, retenu sa respiration, on a mis des nuances dans cette musique, on a varié les mouvements ; Richard Wagner a ainsi restauré le *Stabat Mater* de Palestrina, avec toute l'intelligence qu'on peut supposer. Mais c'est de la pure fantaisie.

Sébastien Bach est plus près de nous : on s'y retrouve mieux, c'est une civilisation qui touche à la nôtre. Sur les cent cinquante cantates d'église qu'il a écrites, combien en exécute-t-on, même en Allemagne ? Beaucoup sont devenues matériellement inexécutables, du moins sans adaptation, l'auteur y ayant employé des instruments qui n'existent plus ; les voix y sont admirablement traitées, mais d'une façon qui s'éloigne étrangement de nos habitudes modernes ; il est telle de ces cantates dont l'exécution offrirait des énigmes presque impossibles à résoudre, et l'on ne comprend guères comment elles ont pu être résolues dans un temps où les instruments, mal construits, ne pouvaient avoir ni la justesse, ni l'égalité des sons sans lesquelles cette musique hérissée de difficultés ne semblerait pas devoir être supportable. Une faible partie de l'œuvre de Sébastien Bach, ce colosse de la musique, est accessible au public ; le reste ne subsiste que pour la lecture.

Et pourtant ce ne sont pas là des œuvres de théâtre !

Venons maintenant à ce reproche spécieux, fait au drame lyrique, d'être un défi à la raison, qui pourrait bien aller jusqu'à admettre le vers, mais se refuserait à pousser la complaisance jusqu'à pactiser avec le chant. On pourrait répondre par la question préalable : aucun art ne peut tenir devant les exigences de la raison pure, pas plus les vers que le chant, pas plus le chant que la peinture qui représente le mouvement par l'immobilité. La réfutation, prise ainsi, serait trop facile ! Tout art existe en vertu d'une convention et n'existe que par elle ; que dis-je ? le langage lui-même. Que signifient pour la grande majorité de mes lecteurs les caractères et les sons de la langue chinoise, de la langue indoue ? rien, absolument rien. Pour obéir à la raison pure, il faudrait supprimer toute langue et toute littérature, s'en tenir au geste et à l'onomatopée.

N'allons pas si loin ; ne poussons rien à l'absurde, il n'est pas nécessaire. Le vers est la forme ailée du langage, soit. Le vers est mieux

encore, il est la forme pure, la forme cristallisée du langage dont la prose est l'état amorphe. M. Théodore de Banville a démontré comment le vers était contenu dans la prose, comment le poète ne faisait autre chose que de l'en dégager.

Le chant est exactement dans le même cas; il est impossible, entendez-vous bien, *impossible* de parler sans chanter, non seulement en vers, mais en prose. Dès que vous élevez la voix, dès qu'un sentiment un peu vif vous surexcite, vous déclamez, et sans vous en douter vous improvisez un récitatif, entremêlé de fragments de mélodie. Ainsi que dans la prose on rencontre à chaque instant des vers fortuits et inconscients, de même dans toute parole une oreille suffisamment délicate et exercée découvre à tout moment des séries de sons musicaux que l'on pourrait noter. Des professeurs de déclamation défendent à leur élèves de chanter les vers : je les défie bien de faire autrement, à moins de dire toutes les syllabes sur la même note, comme on lit l'Évangile en chaire : encore est-ce une manière de chant.

Ce chant rudimentaire est l'origine de la partie vocale du drame lyrique. Quant à l'orchestre, il est autour de nous, en nous-même, dans les mille bruits qui nous entourent, dans les battements de notre cœur :

La musique est dans tout, un hymne sort du monde!

Cette musique vague, vocale et instrumentale, le musicien l'amène à la forme musicale achevée, comme le poète extrait les vers de la prose. Le chant est donc aussi bien que le vers une façon naturelle d'exprimer sa pensée ; l'union de la musique et de la poésie, quand elle est complète, constitue la forme lyrique parfaite, et Richard Wagner a eu tout à fait raison de dire que le drame lyrique était l'expression suprême du drame.

Cela est si vrai, que le drame lyrique, même incomplet, même détourné de son but, déformé, avili de toutes les manières, a toujours été depuis qu'il existe, de toutes les formes d'art, la plus attractive.

Aussi M. de Récy, qui peut bien se laisser éblouir un instant par les prestidigitateurs d'outre Rhin, mais qui se reprend vite, n'hésite-t-il pas à en convenir. « Cet art faux », dit-il, « est un art nécessaire; nous « pouvons en médire, mais non pas nous en passer.... Rien de plus

« légitime, et moi-même j'y prends un extrême plaisir. Alors à quoi « bon tant disserter ? »

C'est parler d'or ; et un art nécessaire, dont on ne saurait se passer, auquel les esprits sérieux trouvent un plaisir extrême, ne saurait être plus faux qu'un autre, ou bien alors tous les autres sont également faux.

Pourquoi donc le battre en brèche ?

Parce que, ainsi que nous le disions en commençant, on veut tout remettre en question ; et aussi parce que le mysticisme, un mysticisme violent, nouveau et inattendu, s'est introduit dans la place.

Ceci mérite une étude à part.

Les incompris de l'art, ceux qui, sous prétexte que le beau est parfois difficilement accessible, s'imaginent que l'inaccessible est nécessairement beau, ont coutume de se retrancher dans leur foi artistique, cette foi dont nul artiste digne de ce nom ne saurait se passer. Les artistes sérieux en parlent rarement, par la raison qui empêche les princes de parler de leur noblesse et les millionnaires de leur fortune ; mais on en parle beaucoup dans les cénacles où l'on disserte à perte de vue sur l'art et l'esthétique. Il est arrivé qu'à force de disserter sur ces matières, on a fini par être dupe des mots et assimiler la foi artistique à la foi religieuse, qui est une chose fort différente.

La foi religieuse ne connaît que l'affirmative ; si elle consent à discuter, c'est pour pulvériser son adversaire, et il ne peut en être autrement. De brillants écrivains, pour qui j'ai autant de respect que d'admiration, s'efforcent d'introduire dans nos mœurs une foi tolérante, un esprit à la fois scientifique et religieux. Quand je lis leurs admirables articles, leurs variations étincelantes sur ce sujet, je ne puis, malgré tout mon respect, éloigner de mon imagination les images irrévérencieuses du civet sans lièvre, du mariage de la carpe et du lapin. Ces grands esprits ne veulent voir que la surface de la question et négligent volontairement le fond, qu'ils connaissent mieux que personne ; on est pourtant bien forcé d'y venir un jour ou l'autre. Une religion n'est une religion que par sa prétention à enseigner la vérité absolue, dont le dépôt lui a été confié par une révélation surnaturelle. On ne transige pas avec la vérité absolue. Aussi la foi engendre-t-elle logiquement l'intolérance, le fanatisme et en dernier ressort le mysticisme, qui est le renoncement à tout ce qui n'est pas la vérité

révélée. On ne veut pas qu'il en soit ainsi, et l'on s'en prend à la logique : « Rien n'est plus faux, » dit-on couramment, comme on disait il y a cinquante ans : « Rien n'est méprisable comme un fait. » Ce sont là des modes, comme les chapeaux.

Si nous analysons la foi artistique, nous nous trouvons en présence d'un ordre d'idées tout différent. La foi artistique ne se réclame d'aucune révélation surnaturelle ; elle ne saurait prétendre à l'affirmation de vérités absolues. Elle n'est qu'une conviction, formée en partie des études de l'artiste, en partie de sa façon instinctive de comprendre l'art, qui constitue sa personnalité et qu'il doit précieusement respecter. Elle a le droit de persuader et de conquérir les âmes, non de les violenter.

Or, c'est précisément le contraire que nous voyons. La foi artistique s'est faite dogmatique et autoritaire; elle lance des anathèmes, elle condamne les croyances antérieures comme des erreurs, ou les admet comme une préparation à son avènement, comme un Ancien Testament précurseur de la Loi nouvelle; et comme la logique, qu'on le veuille ou non, ne perd jamais ses droits, l'intolérance, le fanatisme et le mysticisme sont accourus à la suite. Notre temps, d'ailleurs, n'est pas rebelle au mysticisme dans l'art, par un phénomène de constraste qui n'est pas sans exemple. Sous la Terreur, on se plaisait à représenter sur la scène d'innocentes bucoliques ; de même, à notre époque scientifique et utilitaire, on voit éclore, dans la littérature et dans l'art sous toutes ses formes, le goût du mystérieux et de l'incompréhensible. Se peut-il rien voir de plus étrange que l'énorme succès du théâtre annamite de l'Exposition, qui aurait fait, a-t-on dit, pour plus de 300,000 francs de recettes? On n'entendait que des cris de bête égorgée, des miaulements ressemblant tellement à ceux des chats, qu'on se demandait avec inquiétude, après les avoir entendus, si les chats n'ont pas un langage; quant à la partie instrumentale, prenez une poulie mal graissée, votre batterie de cuisine, un chien empoisonné et battez un tapis sur le tout, vous en aurez à peu près l'idée.

Mais il était impossible d'y rien comprendre. Les ouvreuses, en femmes intelligentes, vous distribuaient des programmes quelconques, sans rapport avec ce qui se passait sur la scène, qui achevaient de vous égarer; aussi quel plaisir !

Savez-vous bien que ce succès jette un jour singulier sur celui du théâtre de Bayreuth? On sait que la majorité du public y est composée de gens venus de tous les points du globe, ignorant la langue allemande et ne sachant pas une note de musique; ils ne cherchent pas même à comprendre, et viennent là pour se faire hypnotiser. Est-ce bien là ce que l'auteur avait rêvé?

Laissons ces naïfs, et occupons-nous des adeptes, des purs. Ceux-ci sont de vrais fanatiques. L'œuvre du Maître ne saurait être discutée; on l'écoute en silence, comme la parole de Dieu tombant du haut de la chaire. Si d'interminables longueurs engendrent un terrible ennui, on ne s'en préoccupe pas plus que de celui qu'exhale le chant monotone des Psaumes, à l'office des Vêpres; si l'on ne peut comprendre certains passages d'une obscurité vraiment impénétrable, on humilie sa raison devant la parole divine, et des commentateurs s'exercent sur ces mystères comme on l'a fait sur ceux de la Bible; si certaines sauvageries musicales déchirent l'oreille, on endure patiemment ces beautés cruelles, on reçoit avec joie les souffrances que le Maître nous inflige pour le bien de notre âme. On subit avec reconnaissance les fatigues d'un long pèlerinage.....

Renoncement, humilité, abandon de la volonté et de la raison, amour de la souffrance, c'est tout le mysticisme. Les mystiques chrétiens espéraient une compensation dans l'autre vie; nos néo-mystiques pensent-ils revivre dans un paradis esthétique, où ils pourront adorer le Très-Saint-Drame-Musical en esprit et en vérité? Ce n'est pas impossible; rien n'est impossible.

Mais le mysticisme, source des voluptés ineffables, en si grand honneur au moyen âge, a été jugé; on sait où il mène : à l'étiolement, au nihilisme, au néant. La logique a encore fait des siennes. On nous a fait le tableau du *Drame Musical* (les mots « *Drame Lyrique* » ne répondent plus aux idées actuelles) tel qu'il devrait être pour atteindre à sa perfection. Un sujet essentiellement symbolique; pas d'action : les personnages devant être des idées personnifiées, non des êtres vivants et agissants. Et de déduction en déduction, on est arrivé à conclure que le drame idéal est une chimère irréalisable et qu'il ne faut plus écrire pour le théâtre !

Avec de pareilles exagérations, on finirait par faire regretter l'ancien opéra italien. C'était bien pauvre et bien plat, mais c'était au moins

un cadre, sculpté et doré avec plus ou moins de goût, dans lequel apparaissaient de temps à autre de merveilleux chanteurs formés à une admirable école. Cela valait, en tous cas, beaucoup mieux que rien. A défaut d'ambroisie, plutôt manger son pain sec que de se laisser mourir de faim

C. SAINT-SAËNS.

# ESSAIS SUR L'HISTOIRE

DE LA

# PEINTURE FRANÇAISE [1]

*NOTES ET FRAGMENTS*

## VI

### LE XVI^e SIÈCLE AU LOUVRE. — ÉCOLES PROVINCIALES

Quand on étudie au Louvre, les origines de la peinture française, dans cette courte halte de notre grande galerie consacrée à nos premiers maîtres antérieurs au XVII^e siècle, on est tout d'abord attristé par la cruelle indigence en ce point de notre musée national, et par les lacunes immenses qu'il laisse trop voir, pour une période que l'on sait aujourd'hui avoir été si riche. On y voudrait trouver quelque tableau des Puys d'Amiens ou quelque œuvre d'Enguerrand Charanton, ou de Nicolas Froment ou de tel autre

(1) V. *L'Artiste* d'avril, juin, juillet, août et novembre (1889, I, 247, 395 ; II, 11, 94).

autre peintre du « Roi de Sicile ». Telle qu'est cette salle si pauvre, on y rencontre pourtant des points de repère essentiels, de ces peintures du XIVe et du XVe siècle, dites de l'école de Bourgogne, et où se reconnaît certaine influence italienne de Simone Memmi et autres florentins primitifs, mêmes expressions sincères et naïves, avec toutefois moins de préoccupations ardentes de la nature que chez les Florentins de la même époque.

Il faut de là sauter à J. Fouquet, lequel, je l'ai dit, se ressent si évidemment de la double influence, éternelle désormais, dans le courant français : la flamande et l'italienne; celle des miniaturistes italiens de son temps. Léonard ne l'aurait pas renié parmi les siens et eût pu honorer son intensité de recherche et d'expression dans ses deux portraits d'Étienne Chevalier et de Charles VII. Son coloris riche et profond est un mélange des Flamands contemporains de Van Eyck et des écoles italiennes du nord; et l'on peut admirer autant que les Fouquet, le portrait, du même temps ou peu postérieur, de Guillaume de Montmorency.

L'influence flamande s'en va prédominant avec les Clouet. Les portraits qui sont là sous ce nom, avec leur légèreté de pinceau, leur exquise délicatesse de chairs, et leur dessin plein de finesse, ont la suavité de ton de cette école qui nous arrive de Bruxelles par le vieux Jean Clouet, et où se transfusent aussitôt la distinction et l'élégance qu'ils puisent dans le goût de la cour de France.

François Clouet (le Janet de Marot), Corneille de Lyon ou du moins le joli maître auquel on attribue les ravissants petits cadres à fond vert ou bleuâtre, tous les peintres crayonneurs de la cour des Valois, sont des artistes d'une qualité adorable, parfois coloristes d'une fraîcheur charmante, toujours grands portraitistes, jusques dans les crayons des derniers Du Monstier, par l'observation des visages et leur ensemble d'expression ; mais les détails surtout du costume charment les peintres et les amusent; ils excellent aux broderies et arabesques d'or qui dessinent les contours des pourpoints et manteaux, et aux merveilleux bijoux et colliers émaillés qui entourent le col ou couvrent la poitrine des princesses. — Oui, nos peintres d'alors, dans le meilleur de leur art, sont avant tout des portraitistes, cédant, je le veux bien, le pas à Holbein, mais fort capables de rivaliser, en leurs bons jours, avec Antonello, avec Mabuse, avec Cranack, avec

Barthel Beham. Voyez là le François Ier, de grandeur naturelle, à mi-corps, en costume blanc, noir et or, infiniment précieux pour le délié et le bon goût des ornements et rinceaux de broderie. Il a pour le moins autant de caractère que les bons portraits italiens de ce temps. Le dessin des mains en est large et grand, et la portraiture de la tête en est d'une sincérité parfaite dans l'exagération non trichée des traits, la petitesse des yeux, la longueur du nez; le peintre traduit son modèle, son teint, son masque entier, et non sans grand aspect, avant de songer à l'arranger comme fera le Titien : celui-ci certes est un plus grand maître; celui-là n'est point de taille ordinaire.

Puis vient le *Jugement dernier* de Jean Cousin ; ce fut un homme heureux que ce Jean Cousin. Grâce à un tableau de dimension moyenne, assez bien arrangé, dans le groupement facile de ses figurines sans nombre, mais auquel sont supérieurs mille ouvrages en n'importe quel pays d'art, son nom a eu l'honneur d'ouvrir durant trois siècles l'histoire de la peinture française. Et avec cela il n'est peintre plus difficile à caractériser quand on n'a sous les yeux que ce *Jugement dernier*. Faut-il s'en prendre à des repeints postérieurs qui auraient épaissi la peinture du maître ? Il est certain qu'on ne saurait par cette œuvre seule se faire une idée nette ni de son dessin, qui d'ailleurs semble tout de pratique, ni de son coloris; on voit seulement qu'il est grand docteur en anatomie, car les infinies variétés d'attitudes de ses innombrables personnages ne lui coûtent rien. Il est l'homme de ce seul tableau, si l'on excepte cette *Eva prima Pandora* restée là-bas à Sens et dont la place serait bien au Louvre pour nous mieux expliquer son auteur. Il n'est pas artiste de cour; il n'est point des pensionnés du roi, ni de la cohorte de Fontainebleau ; car, si l'on trouve une seule fois un Jean Cousin mentionné comme « imager » dans les comptes des bâtiments (en 1540-50), je ne pense pas qu'il s'agisse du nôtre. Lui, à vrai dire, est un peintre provincial travaillant beaucoup à Paris. Il a dans la main, comme ceux de son temps, tous les arts du dessin : il est peintre, il est sculpteur, il est verrier, il est graveur; l'importance de ses verrières dans les églises parisiennes a surtout contribué grandement à sa renommée, en un temps où tous les artistes de quelque valeur sont groupés là bas à Fontainebleau, loin de Paris, absorbés par la direction immédiate des Italiens ; et ce Français étonne, travaillant librement hors du courant des gagistes du roi. Ce n'est pas

qu'il soit indépendant de la manière italienne à laquelle nul ne se soustrait. Il s'y rattache par son goût de dessin qui est exactement fidèle à la mode de son temps et plutôt au Rosso qu'au Primatice.

Je veux bien croire que ses œuvres, aujourd'hui perdues pour nous, ont été très abondantes. Les plus sûrs témoignages de sa manière nous sont venus par ses eaux-fortes, qui ne nous donnent la mesure que d'un maître sans grand caractère particulier de forme ni d'expression, si ce n'est celui d'une certaine vigueur un peu âpre, sèche et nerveuse. J'imagine, entre nous, que la meilleure inspiration de sa longue vie qui remplit près d'un siècle, fut la publication de son livre de *Pourtraicture*, par lequel il popularisa son nom dans les ateliers des siècles à venir, en faisant preuve d'une connaissance parfaite des proportions du corps humain et de la manière d'en exprimer les raccourcis par des procédés géométriques. Il en a gardé la réputation du premier peintre français qui s'avisât d'écrire sur son art, et soyez sûrs que cela ne l'a point desservi auprès de Félibien, son confrère en telle littérature et qui s'est si fort échauffé sur son chapitre.

Cependant commençaient à se debrouiller, eux aussi, et à se dégager de leurs maîtres italiens, sans rompre toutefois avec leurs traditions, au milieu des grands travaux qui les éparpillaient entre le Louvre, les Tuileries, Fointainebleau, Saint-Germain et les églises et hôtels de Paris, un certain nombre de peintres vraiment français, qui remplirent la période de Catherine de Médicis à Henri IV : Toussaint Du Breuil, le vrai continuateur abondant et souple de la manière du Primatice et de Niccolo; Ant. Caron, compositeur ingénieux des tapisseries de la Reine mère; Guillaume Dumée, auquel je restituerai, sur le témoignage d'un dessin signé de lui et que je possède, le tableau de *Chariclée subissant l'épreuve du feu,* que le catalogue Villot attribue, au Louvre, à Ambr. Dubois ; Jac. Bunel, bienvenu du roi Henri et dont le maître tableau de l'*Assomption de la Vierge*, peint pour l'église des Feuillants Saint-Honoré, et donné en 1803 au musée de Bordeaux, montre dans la tournure de ses apôtres un goût assez grandiose ; et Roger de Rogery, et Gabr. Honnet, et le peintre-architecte Du Perac, et enfin Martin Fréminet dont on voit au Louvre un *Mercure ordonnant à Enée d'abandonner Didon.* Je n'entends point faire d'ailleurs un éloge exagéré de ce groupe de décorateurs en qui

se termine un mouvement d'art singulier, dans lequel le maniérisme et le contournement des formes débordent par trop le précieux principe de la grâce française. Leur coloris, rude et froid, voire un peu sauvage, sans liant ni recherche, se ressentirait plutôt du Rosso que du Niccolo. Pour ces fresquistes ou élèves de fresquistes, le coloris est le cadet de leurs soucis; mais la liberté de leur composition est extrême, leur imagination toujours prête à pondre, et pourvu qu'il conserve en tout l'élégance à la mode, ou l'exubérance qui passe pour génie, leur dessin n'est jamais à court. Parmi eux se maintenaient, il est vrai, ces Flamands favorisés dont j'ai parlé : les Ambr. Dubois, les De Hoëy, les Porbus; mais enfin les Français semblaient désormais occuper de haute lutte la tête de leur propre école. Henri III nommait du Breuil son peintre ordinaire et Fréminet devenait bien en titre, après la mort de Pierre Du Monstier, Premier-Peintre de Henri IV. Ce roi lui donnait même à décorer, dans cette « manière fière et terrible », comme dit Felibien, que Fréminet avait apprise à Rome en se pénétrant des Prophètes et des Sibylles de la chapelle Sixtine, la chapelle du château de Fontainebleau, — dernière grande manifestation de la peinture, suprême effort de la seconde Renaissance franco-italienne dans ce palais des Valois, qui avait vu, près de cent ans auparavant, s'ouvrir par le Florentin Rosso la fameuse école de Fontainebleau et qui la voyait clore par le Parisien Fréminet, mais fidèle et soumise jusqu'au bout à la même influence dominatrice et tourmentée du tout puissant Michel-Ange. Il faut lire dans le journal d'Héroard, les premières leçons que le petit Dauphin prend avec Fréminet, de ce joli jeu du dessin que le roi Louis XIII reprendra plus tard avec Simon Vouet.

Quand Fréminet mourut en 1619, ce Simon Vouet, pensionné depuis cinq ans sur la recommandation de la Reine mère, aurait déjà pu revenir de Rome, et Poussin cherchait les moyens de gagner l'Italie. C'est assez dire qu'un nouvel âge de la peinture s'apprêtait pour la France.

---

Viendrait peut-être ici en la place qui lui appartient une esquisse de l'histoire de nos écoles provinciales, en caractérisant en quelques mots chacune d'elles selon leur génie local. — J'ai déjà indiqué plus

haut, à propos des suivants du Memmi et autour du roi René, ce qu'il s'était aggloméré d'artistes dans le Comtat et la Provence depuis le XIIIe jusqu'au XVIIe siècle; — ce qu'il en courait autour de Dijon, dans la Bourgogne et dans le Bourbonnais; — ce que les d'Amboise en employaient à Gaillon et à Alby; — ce qu'était l'école de Tours avec les Fouquet, Bourdichon et Poyet. — Il n'est province, depuis lors, qui n'ait continué à se fournir, par les peintres de son cru, les œuvres d'art nécessaires à la décoration de ses monuments sacrés et profanes, et les portraits que réclame la légitime vanité de ses familles illustres; qui n'ait trouvé dans ses principales villes, sièges de gouvernements ou de parlements, le groupe d'habiles gens suffisamment armés pour traduire dans de tels ouvrages le tempérament d'art de leur région natale. En ce sens, Paris qui, en l'absence de ses rois, si longtemps retenus dans les châteaux des bords de la Loire, ou à Fontainebleau, ou à Saint-Germain, n'est qu'une tête de province un peu plus favorisée qu'une autre, n'est pas plus riche en peintres ou enlumineurs que Rouen, ou Lyon, ou Dijon, ou Troyes, ou Toulouse, ou la Lorraine; et pour ne parler que de la Provence, et du Comtat, d'Aix et d'Avignon, à l'heure où s'ouvre le XVIIe siècle, ces deux villes n'ont quasi rien à envier, comme abondance d'œuvres et d'ouvriers d'art, à la capitale même de la France. — Lisez, pour Avignon, les *Notes* de M. Achard (*Archives de l'art français*, T. IV, p. 185-187) fournissant la liste des quarante artistes avignonais travaillant au XVIIe et XVIIIe siècles, et faisant suite à celle recueillie par le même savant archiviste pour le XIVe, XVe et XVIe siècles et que nous avons déjà transcrite plus haut. — Celle-là, s'il m'en souvient, se clôt, ou à peu près, par le nom de Simon de Châlons en Champagne, dont le musée d'Avignon montre des tableaux signés et datés de 1545 à 1565. Simon n'était pas le premier qui, depuis le roi René, fût venu du Nord dans le Comtat, mais il y apporte un très singulier mélange d'aspirations à la correction de formes et de draperies italiennes, un certain art de composition, sec et froid de coloration, de la bonhomie champenoise qui reste malgré elle un peu paysanne, tout en cherchant la légèreté et la manière savante, quelque chose, en moins dégourdi, de cet air mi-flamand mi-florentin des prédécesseurs italianisés d'Ambr. Dubois. Très Français toutefois, Français du Nord, et qui étonne l'œil dans un musée du Midi, ce Simon, par ses italianismes, me fait songer, par

avance, au J. Boucher de Bourges, près duquel iront plus tard étudier d'autres Champenois, et qui datait volontiers ses dessins de Rome. Aurait-il point, lui aussi, passé par là? — Hâtons-nous de dire que la ville parlementaire n'était guère moins foisonnante en peintres que la cité papale.

Deux siècles après les peintres du Roi de Sicile, cent ans après le peintre du tableau des premiers parlementaires de Provence qui se voit encore aujourd'hui dans l'église du Saint-Esprit, venait, en rentrant sans doute d'Italie, vers 1610, se fixer quelques années à Aix, et de là rayonner dans les villes diverses de la Provence, un peintre né à Bruges en Belgique, imitateur assez brutal du Caravage, avec un fonds traditionnel gardé des vieux maîtres flamands, portraitiste vigoureux, et duquel Peyresc son protecteur écrivait à Rubens qu'il peignait avec de bonnes couleurs. C'était Louis Finson, ou Finsonius, dont on connaît dans la cathédrale d'Aix l'*Incrédulité de saint Thomas;* dans l'église Saint-Jean la *Resurrection du Christ;* au pavillon Lanfant la *Salutation angélique;* dans Saint-Trophime d'Arles la grande toile à puissant effet de la *Lapidation de saint Étienne* et une *Adoration des Mages;* à la Costa, une *Descente de croix;* et venu on ne sait d'où, à Paris, dans l'église Saint-Nicolas-des-Champs, sous le faux nom de Lenain, une *Présentation au temple*, où se voit comme dans la *Lapidation de saint Étienne* le portrait de l'artiste lui-même; et la répétition du même tableau de la *Présentation* signée et datée de 1615, dans la chapelle du lycée de Poitiers; le musée de Marseille possède aujourd'hui les portraits, peints mutuellement, de Finsonius par son ami et compatriote Martin, de Martin par Finsonins; et ce Finson dont les portraitures passaient plus tard en Provence, au dire même de Mariette, pour « aller de pair avec celles de Van Dyck », avait représenté les plus nobles figures de son temps, réunies à Aix. Peyresc, son patron, il le peignit à diverses reprises (et le Peyresc du musée de Versailles doit être de son pinceau); Malherbe, Duvair, P. Hurault de l'Hôpital, J. B. Boyer d'Eguilles, et tous les parlementaires de Provence; enfin le chef-d'œuvre de l'artiste, le portrait de sa mère, que nous avons pu acquérir à la vente du peintre Clérian. Il se noya, dit-on, dans la Rhône, à Arles, en 1632, mais il avait laissé à Aix, un élève habile, du nom de F. Mimault, dont on trouve un *Baptême du Christ*, daté de 1655, dans l'église de la

Madeleine; et Laurent Fauchier, l'admirable portraitiste, à qui Puget confia l'instruction de son propre fils et dont la mort est racontée dans les lettres de Mme de Sevigné de laquelle il peignit la fille, avait appris son art en imitant comme modèle, dans sa jeunesse, les ouvrages de Finsonius.

Vers 1638, un autre Belge, celui-ci natif de Bruxelles, Jean Daret, s'arrêtait dans la même ville d'Aix, et, trente années durant, en remplissait toutes les églises et chapelles de confréries d'une multitude d'agréables, douces, dévotes et harmonieuses peintures, empruntées au goût du Guerchin et du Guide; mais de plus il y exécutait, pour l'hôtel Chasteau-Renard et pour un appartement galant consacré par le duc de Mercœur à la belle du Canet, des décorations d'une élégance, d'une invention et d'une grâce de pinceau fort admirées alors par Romanelli et par le Roi lui-même, et qui certainement pouvaient aller de pair avec ce que les Bolonais et Vouet et ses élèves pratiquaient de plus brillant à la même époque, soit dans les palais d'Italie soit dans nos hôtels de la place Royale (1).

Cette suavité tranquille du pinceau et de l'expression se continue dans l'école provençale par les tableaux, très répandus dans le Comtat et à Aix, de Reynaud le Vieux, de Nîmes, dont on trouve le nom parmi ceux des copistes habiles, Mignard, Chaperon, etc., que le Poussin est chargé par Chantelou de surveiller à Rome, et qui a laissé à Saint-Louis-des-Français un des meilleurs tableaux qui décorent là-bas notre église nationale; — et cette douceur de ton, et cet agrément de composition, toujours et avant tout italiens, grâce au courant du voisinage, bien que, un moment interrompues par les colorations violentes de Nic. Pinson de Valence, le Pinson du musée d'Aix et de la chapelle Saint-Louis dans Saint-Louis des Français, — et de Faudran, — et du grand Puget et de son fils imitateurs des Génois (V. le *Sauveur du monde* et la *Vierge* de P. Puget, exposés à Marseille en 1861), — et par les toiles abondantes et noires de Michel Serre, plein de la verve un peu brutale des Espagnols, — se perpétueront quand même à la suite de Nic. Mignard, par S. Barras, par Pierre

(1) A la vente Paulin Talabot (14 novembre 1889), a été adjugé au prix de 1,530 francs, un grand plafond de Jean Daret, représentant *Diane et Calisto*, il provenait d'un hôtel d'Aix, « transformé depuis en monastère, et les religieuses avaient fait peindre des draperies pour recouvrir les corps des nymphes ».

et Ignace Parrocel, par les Vanloo, Jean-Baptiste et Carle, par Ph. Sauvan et par Dandré-Bardon.

Ajouterai-je que la grande faveur dont jouirent de bonne heure les paysages italiens et les marines méditerranéennes de Joseph Vernet développe dans ses compatriotes du Comtat et des côtes provençales un groupe très habile de paysagistes et de mariniers, les Lacroix, les Henri, les David de Marseille, etc., groupe qui vient finir par Constantin, dernier pasticheur de J. Vernet et de Salvator Rosa, et qui fut lui-même le premier maître de Granet et de M. de Forbin.

La nomenclature et la filiation des écoles provinciales présentent des ramifications infinies, et pour en tracer un tableau suffisamment pondéré, il faudrait dépouiller à l'aise toutes les archives de nos grandes villes. Ce travail a bien été quelque peu débrouillé par les historiens des deux derniers siècles et surtout par les érudits spéciaux du nôtre. J'ai pu citer, pour ma part, à propos de Jean Boucher de Bourges, le maître de P. Mignard, la série de noms d'artistes que le baron de Girardot avait recueillis dans les comptes des dépenses de la ville de Bourges dépouillés par lui depuis 1486 jusqu'en 1792, et qu'avaient complétée les recherches de M. H. Boyer. Et à l'occasion de J. Mosnier, l'un des peintres favoris de Marie de Médicis, j'ai reproduit la page de l'*Histoire de Blois* de J. Bernier, où, en dehors de Jacob Bunel, de Tibergeau et de J. Mosnier, sont groupés ces intéressants peintres en émail Christophe Morlière, Robert Vauquer, Isaac Grisblin et J. Macé le marqueteur « peintre en bois », qui formèrent à Blois une petite école spéciale si intéressante.

Pour jalonner l'histoire de la peinture française, rien n'est plus utile que ces séries de tableaux traditionnels, consacrés à des œuvres votives dans les principaux centres d'art de notre école nationale. Nous avons déjà parlé des tableaux du Puy, d'Amiens et d'Abbeville; nous parlerons plus tard des mays de Notre-Dame de Paris. — A Toulouse, à Narbonne, à Lyon, à Paris encore, c'étaient des suites de portraitures d'échevins, de capitouls, ou de consuls destinées aux Hôtels de Ville. M. Roschach, conservateur des archives communales, a pu nous dresser la liste des artistes, enlumineurs et peintres, qui, de 1362 à 1788, ont exécuté les portraits des capitouls de Toulouse, et la représentation des événements mémorables de chaque année, soit sur les murailles de la chapelle capitu-

laire, soit sur le fameux *Livre blanc*, consacré aux annales de la ville. Je transcris, d'après *Les douze Livres de l'histoire de Toulouse* (1887), cette précieuse liste qui fournit, à elle seule, le cadre complet de la peinture toulousaine :

P. Dal Vilar (1362); Jehan Noguier (1388-92, 1403-05); Jehan Aymes (1420); Guiraut Salas (1439-40); Antoine de Logny (1459); Daniel de Saint-Valery (1465); Colin de Trysia (1465); Guillem Viguier, dit Papillon (1469, 1487, 1498); Laurent Robyn (1475, 1488, 1489, 1497, 1503); Liénard de la Chièse (1498); Pierre Gony, Frison (1503); Jehan Merle (1513); Mathurin Cochin (1517); Antoine Ferret (1520, 1531); Jehan Peyre Mashuquet (1522); Jacques Betelha (1523); Charles Pingault (1535); Servais Cornouaille (1537, mai 1562, 1564); Bernard Nalot (1540); Guillaume Garnier (1541); Jehan Faguelin, dit le Page (1550, 1556-60); François Michard (1550); Martin Le Guoys (1553); Jean Gibert, dit Cupido (1577-83); Arnaud Arnaud (1584-87); Jacques Bolvène (1588-1603); Jacques Clerjac (1599); Guillaume Desambec et Jeham Camp (1601); Charles Galery (1601, 1605); Pierre Pujol, d'Alby (1603); Bernard Lévesque (1606); Pol van der Schoolen et Jean Sneegans (1607); David Varin du Jardin (1608, 1609); Jean Chalette (1611-43); Hilaire Pader (1643, 1660-61-63); Denis Parrant, Colombe du Lis (1644); Antoine Durand (1645-47-48, 1658-63, 1670-73); Jean Floutou (1664); Jean-Pierre Rivals (1674-84); Antoine Panat (1689-90); André Lèbre (1691-93); Jean Michel (1694-1702); Antoine Rivals (1703-1734); Guillaume Cammas (1736-55); Pierre Rivals (1756-78); Lambert François Thérèse Cammas (1779-80); Labeyrie (1782-88).

M. Roschach avait déjà donné, avant le volume d'où j'extrais cette liste, une étude spéciale sur Jean Chalette, où il avait rassemblé les documents épars sur ce tant remarquable peintre et miniaturiste, l'un des plus dignes de gloire entre nos artistes provinciaux, et qui était venu de Troyes à Toulouse, y apportant une vigueur et une franchise de pinceau que rappellent singulièrement les Lenain, instruits, l'on dirait, à la même école, et quasiment du même pays. J'ai essayé moi-même de faire apprécier ce grand portraitiste, si fin en ses miniatures du *Livre blanc*, dans l'appendice qui complète mon tome IV^e des *Peintres provinciaux*, et où je profitai de l'occasion de cet étrange Hilaire Pader, tellement singulier par sa peinture mais

surtout par ses livres, pour passer en revue les Tournier, les Fredeau, les dynasties des Troy et des Rivals, et Gamelin et M. Roques le maître de M. Ingres, c'est-à-dire les plus gros noms de l'école toulousaine, brutalement influencée, malgré elle et de siècle en siècle, par les violences de lumière et d'ombre du soleil espagnol.

Il est bien un autre artiste languedocien que je voudrais ajouter à cette liste. Ce n'est point un peintre, à proprement parler : ce fut un dessinateur. Tous les peintres sont dessinateurs; tous les dessinateurs ne sont pas peintres. Est-ce une raison cependant pour que ces derniers n'obtiennent place dans aucune histoire de la peinture; et s'ils ne sont introduits là, où leur biographie trouve-t-elle sa case? Ce sont des artistes, après tout, et souvent fort grands, supérieurs même, par la pensée et la main, à beaucoup de manieurs de pinceaux. Notre siècle à nous en a connu plusieurs de cette espèce, et de la taille des plus hauts : Gavarni, Daumier, Charlet, Raffet et Bida, ce dernier né dans les mêmes parages que le rustre bizarre qui m'arrête un moment ici. De même, au XVII^e siècle, Callot, Abr. Bosse, Saint-Igny, Isr. Silvestre, Seb. Leclerc, B. Picart, Chauveau et Berain et Gillot, qui font assez jolie figure dans le cadre de l'art français. Il faut dire pourtant que celui dont je parle fut vraiment un être à part.

Chaque école n'a-t-elle pas ses artistes errants? Ils sont de leur province, ils sont de Paris, ils sont de l'étranger, ils sont du pays où les appelle leur tempérament ; tel a été le fécond et hardi dessinateur Raymond de La Fage. Ses contemporains ne le comparaient à rien moins qu'à Michel-Ange et au Carrache ; pour moi, aujourd'hui, c'est un Gustave Doré; même abondance et primesaut d'invention ; imagination exubérante et jamais prise au dépourvu, génie un peu gascon, si vous voulez, par son audace et sa vantardise inconsciente, mais visant vraiment au grand selon le diapason de son siècle, et étonnant ses alentours par la furie de son improvisation et je ne sais quelle science innée, qui lutte avec une vigueur, une sûreté de plume, une ampleur de formes, et une verve sans égales, contre les sujets les plus héroïques de la Bible et de l'histoire. Oui, La Fage fut un Gustave Doré, et il obtint de son époque la même admiration que celui-ci de la nôtre. Il n'a pas couvert de peinture autant de milliers de toises que Doré, bien que La Fage se soit, dit-on, exercé à quelques

grisailles; mais ces milliers de toises peintes ne comptent pas dans l'œuvre de Doré, non plus que leurs essais de coloriage dans l'œuvre de tous ces dessinateurs renommés que j'ai cités plus haut, et dont pas un, j'imagine, n'a pu échapper, en ses heures de loisir, à la tentation du pinceau. Mais les dessinateurs, eux aussi, ont leur palette de lavis et de sanguine, et elle est la même que celle des peintres, alors que ceux-ci s'exercent aux croquis et aux études qui doivent préparer leurs tableaux, et il n'est point, pour les uns comme pour les autres, de maniement différent de la plume ou des crayons, selon le goût préféré par leur tempérament ou par la mode de leur temps; et pourquoi — dût-elle sembler hors place et démesurée, — ne pas tracer ici l'esquisse sommaire des procédés du dessin usités par nos grands maîtres au cours des deux siècles derniers?

Pour ne pas sortir de notre école française, nous voyons Simon Vouet habituer ses nombreux élèves, pour les études premières de leurs toiles, au beau noir gras et coulant de la pierre d'Italie, avec rehauts de blanc, dont il a appris l'usage à Rome.

Le Poussin ne connaît guère que sa plume avec son lavis de bistre; c'est le procédé des vigoureux et des simples, le procédé naturel des peintres d'histoire, celui qui se prête à l'effet, libre, solide et immédiat, à l'expression franche et preste de l'invention de l'artiste. — Le Sueur aime pour ses compositions, la mine de plomb et ses doux tons argentins; il a retenu de l'atelier de Vouet la pierre d'Italie pour l'étude de ses figures partielles. — Le doux et moelleux crayon avait plu au XVIIIe siècle, ou plutôt les trois crayons avec leur coquet et frais mélange, et plus particulièrement encore la sanguine familière à Watteau et à Bouchardon, aux sculpteurs comme aux peintres.

Le Brun, pour faire face à l'abondance de ses imaginations, a besoin du crayon noir qu'il a, lui aussi, rapporté de Rome, et dont Mignard a gardé, comme lui, l'usage, laissant la sanguine à Séb. Bourdon et à J. Blanchard. — Mais dès que nous entrons dans le XVIIIe siècle, le maniement de la sanguine devient d'une pratique presque exclusive, par l'invasion des coloristes, les Delafosse et les Coypel, et Gillot, surtout Watteau avec son goût pour les trois crayons, et Portail, et Pater et Lancret, et Vanloo et Lépicié, et Bouchardon avec tous ses sculpteurs, et Hubert Robert et Fragonard en

leurs paysages d'Italie, tandis qu'en ses paysages français Oudry a conservé la pierre noire. — Greuze et Frago, pour leurs compositions familières, se sont fait un procédé de pinceau trempé d'encre de Chine, où la plume n'a que peu d'emploi. — David cherche ses groupes et ses figures isolées, avec la mine de plomb d'abord, plus tard avec le crayon noir; il n'use guère de la plume et du lavis d'encre que pour quelques dessins donnant l'ensemble de ses grandes créations. Mais le crayon noir il le transmettra à Girodet et à maint autre de ses élèves, et c'est avec cet instrument que l'élève d'un autre atelier, M. Heim, a exécuté ces séries si curieuses de petits portraits que possède aujourd'hui le Louvre. — Nous n'avons guère pourtant le droit de condamner ce crayon noir si dur et si brutal, puisque déjà Prud'hon l'a pris en affection dans presque tous ses dessins; Mais il saura en assouplir merveilleusement la crudité violente par le modelé de ses retraits de blanc; il emprunte à ce noir certains moyens de force et d'ampleur pour le caractère de ses dessins, je ne sais quelle profondeur d'impression mystérieuse, que vient aviver la grâce caressante de ses blancs. Il y a certes quelque chose du sentiment des ressources puissantes offertes par cette matière pour l'expression de la grandeur, dans l'application qu'a faite de ce même crayon noir J.-Fr. Millet à ses dessins.

M. Ingres choisit, tout d'abord et de préférence, pour ses délicieux petits portraits de jeunesse, la mine de plomb qu'il manie avec tant de finesse et de souplesse; dans les figures étudiées pour ses tableaux, il usera de la pierre d'Italie; quant au dur crayon noir qu'il a vu manier jadis dans l'atelier de son maître vénéré, il semble en avoir oublié l'usage par delà les monts, et l'a laissé aux doigts de Girodet, de Gérard et de Guérin. Avec Géricault, le jour où il quitte sa ferme plume, la mine de plomb redevient l'instrument plus léger, plus coulant et familier de nos dessinateurs coloristes et ils n'y renonceront guère plus.

Pour en revenir aux recherches historiques sur nos écoles provinciales, depuis quarante ans, le branle est donné. Que n'ont pas trouvé M. de la Fons-Melicocq sur les *Artistes du nord de la France et du midi de la Belgique, aux* XIV^e^, XV^e^ *et* XVI^e^ *siècles*, et M. A. Durieux sur les *Artistes cambresiens?* et M. Ch. Gérard sur les *Artistes de l'Alsace pendant le moyen âge?* et M. Ch. Ginoux sur les *Artistes*

*de Toulon?* Et M. E. Parrocel sur ceux de Marseille? Et MM. A. Salmon et Ch. de Grandmaison sur ceux de Tours? Et M. Ch. Marionneau sur ceux de Nantes et de Bordeaux? Et M. Ch. Braquehaye sur ceux employés au château de Cadillac? Et M. Th. Lhuillier sur ceux de Meaux? Et M. H. Stein sur les peintres et sculpteurs de la ville de Grenoble? Et M. l'abbé Dehaisnes sur les anciens artistes de la Flandre et de l'Artois? Et M. P. Marmottan sur les peintres de Saint-Omer?

Nous, si heureux autrefois de butiner quelques noms et quelques notes sur les peintres lyonnais, dans le précieux petit livre de J. de Bombourg, et dans les *Lyonnais dignes de mémoire* par l'abbé Pernetti, que ne devons-nous pas à M. Natalis Rondot, pour ce gigantesque labeur qui lui a permis de recueillir, dans les archives du département du Rhône et dans celles de la ville de Lyon, la liste fabuleuse des 5,400 maîtres ou ouvriers ayant travaillé à Lyon depuis le XIVe jusqu'au XVIIIe siècle, et dont il a, pour les seuls peintres, communiqué 984 extraits à la réunion des sociétés de Beaux-Arts des départements en 1887? « Sur ces 5.400 maîtres, dit-il, 980 étaient peintres ou enlumineurs, 918 étaient peintres, savoir : 36 au XIVe siècle, 127 au XVe, 482 au XVIe, 188 au XVIIe, 85 au XVIIIe. 62 étaient enlumineurs, savoir : 13 au XIVe siècle, 27 au XVe, 9 au XVIe, 13 au XVIIe; — 94 peintres (dix sur cent) étaient certainement étrangers; 49 étaient flamands, 23 italiens, 12 allemands, 10 espagnols, hollandais, écossais, suédois; un certain nombre de peintres étaient, en même temps, soit verriers, soit sculpteurs, soit graveurs. 47 étaient peintres et verriers, 41 peintres et tailleurs d'histoires ou graveurs, 32 peintres et tailleurs d'images ou sculpteurs. » Et l'introduction que M. N. Rondot a donnée à sa liste de peintres est une histoire fort complète et définitive de l'histoire de l'école lyonnaise, car il en classe à merveille les groupes et les caractères principaux, les portraitistes autour de Corneille de la Haye, les dessinateurs de sujets de sainteté ou d'histoire pour les graveurs de librairie, autour du Petit-Bernard et de Perrissin, et ainsi, à travers les très savants décorateurs officiels des fêtes et de l'Hôtel de Ville, Horace Le Blanc, G. Pantho, Th. Blanchet, Paul Mignard et les autres, jusqu'aux derniers Lyonnais illustres, postérieurs aux Stella, — Boissieu, Flandrin, Chenavard et Meissonier,

S'il s'agissait de Troyes, nous n'avions pour arrondir notre butin, d'autre bréviaire que les livres de Grosley; mais que n'y ont pas ajouté les recherches de M. Alb. Babeau sur Dominique del Barbiere, le Florentin, et François Gentil, et sur tous ces Troyens qui travaillaient avec Domenico tantôt dans leur ville tantôt à Fontainebleau; les peintres : Jacques Cochin, l'ancêtre de la lignée fameuse des dessinateurs et graveurs, Charles Colin, Nicolas Cordonnier, Nicolas Hallain, Nicolas Blampignon, Colin, François et Jean Pothier; les imagers : Jacques, François, Antoine et Hubert Julyot? — Et surtout et avant lui, que ne nous donnait pas M. Natalis Rondot, fouillant les archives de la ville de Troyes et du département de l'Aube, pour y recueillir comme il faisait pour Lyon, la trace de plus de trois mille maîtres et ouvriers ayant travaillé à Troyes depuis le XIVe jusqu'au XVIIe siècle, et dans cette foule d'artistes, 500 peintres, 180 verriers, 35 enlumineurs.

La Lorraine est une terre où germe un art très particulier, fantaisiste, gai et généreux, élégant, fin et bizarre, nourri de lait de chèvre; il suffit de nommer Callot, Bellange et de Ruet, les Henriet et les Silvestre et les Leclerc, et nous avons vu dans notre siècle s'y reproduire, sous le nom d'école de Metz, un groupe de même nature indépendante, autour du grand pastelliste Maréchal : de Lemud, Penguilly L'Haridon, Devilly, etc. L'étude de l'école lorraine nous séduisit de bonne heure, et voilà quarante ans que nous en essayâmes l'un des chapitres, avec la collaboration de Montaiglon, sous l'étiquette de Claude de Ruet. — La petite cour de Nancy, gracieuse, coquette, galante, festoyante, guerroyante et chevaleresque, une cour à carrousels, et autour de laquelle spadassins, comédiens et bohémiens abondent, a toujours été plus riche en dessinateurs d'imagination capricieuse et vive et en graveurs à la pointe leste et fière et preste, traduisant les faits et gestes de leurs ducs et de leurs duchesses, qu'en peintres majestueux et de parade. Leur province a fourni à l'art universel trois noms mémorables : le sculpteur Ligier Richier, Jacques Callot et Claude Gellée; mais même ceux-là ne sont pas de ceux qu'on peut appeler des classiques ni des académiques. Dans la première moitié du XVIIe siècle, un Lorrain obtint cependant, comme peintre d'histoire, un assez grand renom en Italie : ce fut Charles Meslin ou Mellin. Il avait travaillé dans le cloître des Minimes, à la

Trinité du Mont, et naturellement dans l'église Saint-Nicolas des Lorrains. Nous retrouvons de lui une *Visitation de la Vierge à sainte Élisabeth*, dans la voussure à droite de la quatrième chapelle à gauche, de Saint-Louis-des-Français à Rome. On savait que Mellin avait été élève de S. Vouet, et cette peinture n'y contredit pas; car elle est dessinée et coloriée dans la plus irrécusable manière de son maître français. Elle est signée : *Carol^s Lorenen^s pin.* On attribuait au même Mellin une *Salutation angélique* et une *Assomption* peintes au-dessus et au-dessous de sa *Visitation*. Elles n'ont aucun rapport avec notre Lorrain, l'*Assomption* d'ailleurs est signée, et bien lisiblement : *Joseph Manno inv. pin.* C'est un libre génie que celui de l'art lorrain; son verre n'est pas grand, mais il boit dans son verre, comme dit le poète; et de même que ses artistes avaient gardé envers la France, conquérants généreux de leur duché, une attitude patriotique, d'une piété noble et respectée de tous, ainsi les historiens de cet art, et il n'en a pas manqué, ont-ils conservé un patriotisme attendri et passionné pour les peintres, dessinateurs, sculpteurs et graveurs qui avaient honoré leur province. Après le P. Husson, son biographe de l'autre siècle, M. Meaume a repris, avec l'exactitude et la méthode nouvelles, l'examen approfondi de la vie et des ouvrages de Jacques Callot. A propos de Callot, je voudrais ne pas perdre une note que j'ai prise jadis dans le 3^e volume du très précieux recueil de dessins formé par Baldinucci, et que possède le musée du Louvre; là se trouvent deux dessins à la plume attribués par le savant collectionneur à *Giulio Parigi Maestro del Callotti;* ils représentent des vues de fermes italiennes, aux fenêtres mal trouées et aux toits plats, entourées de treilles et de massifs d'arbres, et de paysans allant et venant. On les prendrait pour des dessins de Callot lui-même, s'ils n'exagéraient encore le pointillé fini de sa plume dans les feuilles d'arbres; leurs petits personnages, soit qu'ils causent au bord d'un puits, soit qu'ils voyagent à cheval dans un chemin montant, soit qu'ils guident une charrette traînée par des bœufs, soit qu'ils pêchent au bord d'une rivière, soit enfin qu'ils rament dans une barque microscopique, sont d'une vivacité, d'une justesse et d'une gaieté de mouvement extraordinaires. La manière dont la plume est conduite et sa précieuse délicatesse sont entièrement d'un graveur à l'eau-forte. S'il n'était, au dire de Baldinucci, le maître de Callot, on

le prendrait pour son élève, ou tout au moins pour son camarade dans l'atelier de Cantagallina. Ce n'est certes pas en France que Callot prit des leçons de ce Giulio. Ses petites fabriques, ses mouvements de terrain sont purement italiens, et s'il faut, en dehors des œuvres de son élève, lui chercher une analogie, Giulio Parigi fait penser à Paul Bril. Il n'y a point d'ailleurs à mettre en doute l'enseignement donné à Callot par ce petit maître qu'il devait rencontrer à Rome. Les biographes de Callot disent en effet que lorsqu'il partit, pour la troisième fois, pour l'Italie et Rome, à la suite d'un gentilhomme que le duc de Lorraine envoyait au pape, il s'appliqua dès son arrivée à dessiner sous Jules Parigi, le plus habile peintre de la ville, et que voulant apprendre à graver au burin, il entra chez Philippe Thomassin, natif de Troyes en Champagne, qui s'était établi à Rome et qui était alors en réputation pour la gravure. Quant à ce titre donné à Parigi du « plus habile peintre de la ville », vous jugez qu'il faut en rabattre. Cependant, si c'est lui qui apprit à dessiner à notre Lorrain, je conviens qu'il lui donna un dessin de peintre plutôt que de graveur. Les figurines de Callot sont d'un mouvement fier et vivant, libre et juste ; ses compositions trouvées de prime saut, au bout du pinceau, sont accentuées dans leurs larges teintes d'un coloris riche et chaleureux, de vrais effets de peinture. Il est bien entendu d'ailleurs que je ne crois point à son talent de peintre, il n'en avait pas besoin. Je ne saurais, que voulez-vous ? avoir guères plus de confiance dans l'*Homme à l'escargot* des Offices, ou dans le *Christ montré au peuple* du Palais Pitti, que dans les *Misères de la guerre* du palais Corsini. Mais ses estampes ont eu le don de provoquer nombre de petits manieurs de brosse de son temps à les colorier sur toile, et je n'ai rencontré vraiment de lui que la très fine et vive esquisse du martyre de saint Sébastien que possèdent les cartons du Louvre et que Mariette avait recueillie avec tant d'autres de ses études et croquis. — M. Meaume a fait semblable honneur à Claude de Ruet, et aussi aux Henriet et aux Silvestre ; et encore à Seb. Leclerc et à ses ancêtres. Au même moment, M. H. Lepage publiait ses notes sur les peintres lorrains des XV^e^, XVI^e^ et XVII^e^ siècles et son livre sur le palais ducal de Nancy.

M. l'abbé Ouin Lacroix nous rendit, vers le même temps, grand service, en ajoutant à ce que nous avaient appris M. A. Deville par sa

publication des comptes de Gaillon, que nous avons utilisés plus haut, et M. A. Salmon sur les peintures du château du Vaudreuil, dès 1355, par Girart d'Orléans et Jean Coste, — son volume sur les anciennes corporations de métiers et des confréries religieuses de l'ancienne capitale de la Normandie, qui nous éclairait sur l'organisation et les privilèges de nos vieux artistes normands. Encore sa reproduction des statuts de 1507 et de 1631 était-elle incomplète pour les noms des maîtres, et M. de Montaiglon a-t-il bien fait, en rééditant dans les *Archives de l'art français*, les deux pièces curieuses qui nous révèlent les noms des quatorze peintres ou tailleurs d'images, en novembre 1507 dans la ville et banlieue de Rouen et signataires des premiers statuts: Jean Toutain, Guillaume le Bourgeois, Pierre Damian, Denis le Rebours, Nicolas Quesnel, Richard du Hay, Pierre le Plastrier, Jean Testefort, Jean Larcher, Robinet Brunel, Pierre Huilart, Jean le Sannier, Guillaume Quesnel l'aîné, et Jean de Lion: de ces quatorze, M. Deville en a cité quatre dans ses comptes de Gaillon. Cette réimpression nous fournit en outre les noms des confrères et sœurs de la confrérie des peintres et sculpteurs érigée à Rouen, sous l'invocation de saint Luc, en l'église paroissiale de Saint-Herbland, le 17 septembre 1631, qui ont contresigné les statuts nouveaux : Samuel Allain, Pasquet Busquet, Pierre Bremontier, Noël Jouvenet, Pierre Rouillard, Guillaume Caron, Pierre Abraham, Antoine Bourget, Jean Lapidé, Michel Michel, Jacques Touzé, Nicolas Petit, Jean de S. Igny, Simon Grevin, Etienne Mazeline, Guillaume Abraham, Charles de Grève, Louis Bremontier, Pasquet Allain, Charles Sancère, Pierre le Borgne, Jean le Pilleux, Jean Bury, Jean Guillard, Charles de Gruchet, Pierre Petit, Mathieu d'Angerville, Louis Hautement, Pierre Moriot, Charles Conard, Laurent l'Évêque, Noël Heude, Jean Bernard, Jean Freville. — Après quoi vous trouverez les noms des maîtres élus de la confrérie de Saint-Luc, depuis 1631 jusqu'à 1714; voire des maîtres vivants en l'année 1713 et ils sont 67, joli nombre, même pour une capitale de province.

Rouen est donc de bonne heure un nid de peintres, d'imagers et de verriers. Ses innombrables églises, depuis leurs portes jusqu'à leurs vitraux, sont des plus ornées et des plus flamboyantes de France, mais de bonne heure aussi, ses artistes, facilement attirés par le voisinage de Paris, se laissent aller à porter de ce côté leurs études et

leurs travaux. Il est vrai que facilement aussi le mal du pays les regagne, et on les voit, comme Saint-Igny, reçu maître trois ans plus tôt à Paris, en 1628, reprendre leur rang dans la maîtrise de leur ville natale, ou bien garder pieusement leur titre de confrère de Saint-Luc de Rouen, s'ils sont fixés à Paris. Très disposés d'ailleurs à entrecroiser leurs familles, comme les Jouvenet et les Restout, et les Hallé et les Levieil, ils conservent entre eux un esprit de corps et de race qui leur fait prendre pour parrains et marraines à leurs enfants ceux qui sont demeurés attachés à leur terre d'origine : car certains, et non des pires, ont résisté à la tentation de Paris, comme Le Tellier de Vernon et Sacquespée de Caudebec, qui n'iront point chercher plus loin que Rouen, fortune pour leur talent.

Notez que chacun est provincial à l'heure où nous en sommes de cette histoire : chacun, même le Parisien, porte écrit sur son chapeau le nom de sa province ; et longtemps encore il en sera ainsi (rappelez-vous dans Félibien l'énumération des élèves de S. Vouet) ; même quand ils travaillent à Paris, J. Cousin reste de Sens, et Delaune reste d'Orléans, les Lenain restent de Laon, comme Poussin restera des Andelys, Stella de Lyon, Claude Mellan restera d'Abbeville, Nanteuil restera de Reims, Girardon restera de Troyes. Vous verrez qu'en allant à Rome, le Valentin avait pu, chemin faisant, perdre son nom de famille, mais jamais le nom de sa ville natale de Coulommiers.

(*A suivre*). PH. DE CHENNEVIÈRES.

# LES POÈTES FÉMININS [1]

## ALFRED DE MUSSET

### I

Pour beaucoup d'hommes d'à présent, le jour où ils ont « découvert » Musset, entre quinze et vingt ans, demeure à tout à jamais comme une tache lumineuse, parmi bien des teintes vulgaires ou sombres. C'est un jour d'ivresse insensée : c'est une joie d'intelligence et d'imagination, comme on en connaît peu à cet âge. On se sent, peut-être pour la première fois, une pensée, un cœur. Toutes les vagues idées, tous les sentiments obscurs qui s'agitaient au fond de l'être, du coup se cristallisent. Tous, le livre les donne précis, arrêtés, et si beaux sous la forme voluptueuse et caressante du vers. On retrouve partout un peu de soi-même; on est dans le ravissement d'avoir pensé ou senti déjà tant de choses sublimes ; on s'admire presque, et on voue au poète une adoration éternelle. Alors, d'eux-mêmes, les vers, à peine lus, s'enfoncent dans la mémoire. Au milieu d'un thème grec, entre deux phrases de Tacite, on se prend à déclamer :

Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux...

N'est-ce pas le bon temps ?

Les années passent. On entre dans la vie, bien convaincu d'en con-

(1) V. dans *l'Artiste* (1888, I. 276, 362; II, 173, 269) : *Les féminins du roman : Dickens et M. Alphonse Daudet*, et *M. Octave Feuillet*.

naître d'avance le fin mot. On voit pourtant beaucoup de choses que l'on ne soupçonnait guère. On est un peu trompé, un peu bafoué, parfois un peu aimé : enfin on tâche de vivre. En vivant, on oublie Musset et la joie de jadis. Il se trouve même des ingrats, qui, dès leur première barbe, se retournent injurieusement contre leur ancien poète. Il se trouve jusqu'à des esprits forts pour dire : « Musset n'existe pas » ; ce qui est bien simple.

D'autres années passent encore ; le tour d'esprit, le caractère, les goûts, après bien des oscillations, semblent enfin se fixer. On revient sur beaucoup d'enthousiasmes, ou d'erreurs. On se reprend à lire quelque vieux livre négligé, et il arrive qu'on le voie tout autrement.

On voit ainsi Musset, comme un ancien et très cher ami. Mais on le voit à distance, du dehors. Peut-être est-on, de la sorte, mieux placé.

*
* *

La première impression, alors, en face de cet homme que l'on sait poète entre tous les poètes, n'est pas une impression de poésie, mais de dandysme. Et c'est une gêne, une déception de se heurter à telle apparence. On s'inquiète ; on cherche autre chose. L'impression reste : elle ne trompe pas tout à fait. N'a-t-on pas rappelé récemment que Musset, pour entrer au Jockey, aurait sacrifié les plus belles de ses *Nuits?* Comme M. Ingres, et comme tant d'autres, il gardait le regret d'une carrière manquée. Sa carrière à lui eût été le dandysme. Tel que nous le connaissons dans son œuvre, tel que l'ont représenté David ou Landelle, ce Musset, gentilhomme de race, toutes les élégances l'enchantaient, lui montaient au cerveau, comme monte un parfum aux narines des femmes ; toutes les banalités l'écœuraient, simplement : entendez ces élégances ou banalités dans les idées, aussi bien que dans les formes physiques, dans la vie de l'esprit comme dans la vie des sens.

Il aimait à se parer, nous le savons ; c'était son dandysme extérieur : « Le luxe lui causait une sorte d'ivresse, — dit son frère, Paul de Musset. — Il admirait comme un enfant l'éclat des lumières, les dentelles, les bijoux. Danser avec une vraie marquise, parée de vrais diamants, dans une salle éclairée à giorno, lui semblait le comble du

bonheur. » Il avait dans sa mise ce presque rien raffiné, par où, au milieu d'un salon, les dandys se distinguent entre eux, où les femmes croient reconnaître une flatterie. Vraiment, n'était-ce pas la joie des yeux, dans une fête mondaine, que ce poète, presque adolescent, beau en tout comme un dieu, et le front lauré déjà de sa jeune gloire? Les femmes venaient à lui : les aventures se succédaient. Il y en avait « de boccaciennes et de romanesques » (1). Ou bien c'était à Enghien, à Mortefontaine, avec Alfred Tattet et d'autres, de somptueuses orgies. Sa vie, jusqu'à la décadence des dernières années, est toute brillante à la surface de cette élégance, de cet éclat.

Faut-il le dire? ce succès mondain, ce succès féminin, toute cette parade a été le malheur du poète, notre malheur à nous qui comptons tristement, les beaux vers perdus. Un bal, une partie fine, une amourette arrêtaient le travail, coupaient l'inspiration, et, sur la table, le poète parti au plaisir, quelque chef-d'œuvre mort-né refroidissait, ainsi qu'il en fut pour la *Nuit de juin*.

Chose plus grave, le bal, l'amourette, la partie fine devinrent des nécessités. La vie sainte, recueillie, retirée de l'aède qui contemple l'essence des choses, ce pauvre grand poète ne l'a jamais connue, ne l'a jamais supportée. Il écrivait par à coups, dans le tumulte d'une grande douleur ou d'une volupté aiguë. Les vers coulaient alors harmonieux, profonds, sensuels à bouleverser une vierge, ou douloureux à faire pleurer. Puis la source s'arrêtait. La douleur était calmée, la volupté oubliée. Ce n'était plus dans l'âme de Musset que sécheresse, vide, ennui suprême. Il fallait attendre quelque secousse nouvelle, que le poète de la veille n'avait même pas le courage de chercher. Pour s'étourdir, pour s'exciter, il courait, après, à la lumière joyeuse, à la fête du monde, de l'amour. La recherche du plaisir était l'aliment de sa vie : la moitié de sa poésie nous a dit ses rancœurs. Le poète a été victime du dandy.

Ce dandy-là est tout extérieur. C'est lui qui a le goût, qui se donne le besoin de l'élégance physique, du délicat, de l'imprévu dans les mœurs, même du sens dessus dessous. Un autre dandy apparaît mieux chez Musset, celui qui a les mêmes goûts, mais intellectuels, le dandy littéraire.

(1) Paul de Musset.

Celui-là ne s'est affiné et dépouillé qu'à la longue. Au début, il n'était guère qu'enfant terrible, damoiseau impertinent et fier, un peu bruyant, un peu bravache, amoureux de l'esclandre. C'est le Musset des *Contes d'Espagne et d'Italie*, de *Don Paëz*, de la *Ballade à la lune*, etc. Il est irrésistible : il a tant de verve et d'éclat, une si belle allure française! La sève déborde, c'est la jeunesse même. J'imagine que bien des hommes, parmi les plus renfrognés de l'année 1830 où il y en eut beaucoup, se surprirent, en lisant ces fantaisies, à se gausser d'eux-mêmes, tant l'irrévérence en est amusante, contagieuse. On riait, et on croyait à un peu de gourme passagère. Au vrai c'était un caractère tout entier qui se révélait dans un genre nouveau.

L'ironie, pour légère qu'elle soit, a la pointe trop aiguë. Elle part du fond de l'âme. Elle vient d'un souverain mépris pour tous ces vains soucis qui tourmentent les humains, ambition d'honneurs, de pouvoir ou de richesse. Elle vient d'un dégoût naturel de sentiments vulgaires à force de simplicité, comme l'amour du prochain, de la famille, le respect de la vieillesse ou de la vertu des femmes. Elle vient enfin d'une irritation désordonnée contre ces barrières que les hommes, pour vivre en société, ont élevées autour d'eux et entre eux, le respect humain, l'opinion publique et surtout le devoir. Dès les débuts, le poète, c'est à savoir le dandy, se met à planer bien au-dessus de ces intérêts, de ces sentiments, de ces règles de raison.

Cela est curieux et tout à fait divertissant de s'isoler ainsi de la foule qui passe, et de railler pêle-mêle la routine des sots, et la bonne volonté des braves gens qui, bousculés de part et d'autre, s'efforcent encore de marcher bien droit. Mais à ce métier, on s'isole trop. La raillerie devient bien facile, et on ne sent plus sur sa poitrine d'homme le remous de ces ondes qui agitent l'humanité. On ne vibre plus à la secousse lointaine ou voisine. On n'a plus de charité, plus de pitié.

Que reste-t-il donc, et que nous offre le poète? Il s'offre lui-même. Voici ce qu'il a vu, ce qu'il a senti dans sa solitude intellectuelle. Il est encore bien jeune : il n'a pas vingt-deux ans. Ses souffrances ont été rares; ses joies n'ont été que des plaisirs. Il n'a pas eu le temps, à lui tout seul, de vibrer bien fort, et il nous conte tout bonnement *Mardoche*, les *Marrons du feu*, *Namouna*, etc. C'est de la fantaisie, ou de l'observation nette, piquante. C'est à peine de la poésie. Tout

au plus dans la *Coupe et les Lèvres*, dans *Portia*, dans *Namouna*, quelques traînées d'images vives éblouissent, des suites de belles sonorités font pressentir les harmonies des *Nuits*. Mais le souffle manque partout. Il ne faut pas le chercher, et s'en tenir au plaisir de la cadence souple, libre, un peu sans gêne du vers, au plaisir de ces fables romanesques et de ces moqueries acides sans grande méchanceté.

Avec les *Poésies nouvelles*, le dandysme réapparaît, nouveau lui aussi. Il semble plus rare. Les *Nuits* n'en portent que des traces. Mais, en revanche, il s'épanouit dans *Rolla*, qui, de tout l'œuvre de Musset, en est la plus forte expression. Etre jeune, se sentir un cœur, une âme, se ruiner à tout prix en trois ans, et s'en aller mourir dans les bras d'une fille, voilà vraiment un plan d'existence dont le dandysme n'a jamais été dépassé! Musset s'en est tenu à une conception poétique. Peut-être, dans une heure d'ironie suprême, a-t-il regardé plus loin, jusqu'à l'exécution matérielle de son idée. Mais il n'était pas de force, et dans l'exécution seulement littéraire, il s'est révolté, il s'est indigné contre sa propre pensée. Un peu avant *Rolla*, dans les *Caprices de Marianne* (mai 1833), le poète avait déjà gourmandé son dandysme. Il s'était dédoublé en Octave et Cœlio; et dans ce dialogue étincelant, dans cette lutte étourdissante de verve et d'esprit entre Marianne et Octave, il est arrivé, peut-être malgré Musset lui-même, qu'Octave n'a pas toujours le dessus. C'est bien pis dans *Rolla*. L'homme qui avait souffert déjà de quelques déceptions, le poète qui se dégageait de jour en jour, ont pleuré sur la cruelle destinée du héros. Le poème qui est sorti de cette collaboration imprévue, a l'étrange bizarrerie d'une aventure sinistre, répugnante, racontée avec des larmes, un attendrissement, un désespoir qui la rendent touchante, et font presque aimer Rolla. Le dandysme est au point de départ. A l'arrivée on ne le voit plus. Mais nous ne l'oublions pas : nous l'avons senti plus amer que dans les *Premières poésies*. Chez l'homme de vingt-trois ans, il n'est pas seulement un parti pris, comme chez l'enfant de dix-huit ans. Il a subi l'épreuve des faits, de quelques profonds dégoûts, de quelques rudes douleurs, et il se mêle de rancune contre le sort. C'est un alliage passager qui le rend plus humain. Peu après on le voit se tremper, s'effiler. Il a enfin l'éclair et la netteté d'une fine épée. Mais alors la poésie ne le supporte plus. Il ne trouve sa

place que dans une prose inventée tout exprès, et dont le secret, hélas! a l'air d'être perdu.

La comédie *On ne badine pas avec l'amour* marque bien cet affinement, ce degré plus haut de recherche et d'ironie. Mon Dieu! se faire très aimable pour le premier venu, afin de piquer un peu et de ramener à ses pieds celui qu'on aime, où donc est la femme qui ne s'est pas donné ce plaisir, une fois dans sa vie? C'est une ruse que pas mal d'hommes ont retournée contre les femmes, avec quelle lourdeur! Ils réussissent pourtant. Mais, bien entendu, on ne se préoccupe jamais de celui ou de celle qui a servi d'instrument, qu'on a fait espérer un moment, et qu'on laisse, après, se remettre tout à son aise de sa déception. On a une bonne excuse. On aime ailleurs : on a agi presque sans conscience. Ce serait, au surplus, un hasard inouï, qu'une amabilité, un empressement passager pussent faire le malheur de celui ou de celle qui en ont été l'objet. Ils devaient sentir, n'est-ce pas? qu'il y avait là comédie, simple comédie. Sans cela, à quoi servirait d'avoir de l'esprit?

Mais Rosette n'a pas d'esprit. Perdican le sait bien. Il sait que c'est une enfant naïve, tendre, toute prête à donner son cœur sans retour. Cela lui va mieux ainsi. Une coquette, une femme d'esprit ne se laisseraient pas prendre au jeu. Et il faut que le jeu réussisse, que Camille croie Perdican aimé, entièrement aimé d'une autre. Ah! la petite Rosette ne résiste guère; elle aime tout de suite, et comme ce n'était qu'une comédie, elle en meurt. N'est-ce pas du plus pur dandysme?

Et le *Chandelier*, n'est-ce pas encore de la quintessence d'ironie fine? Et les *Deux Maîtresses* et le *Fils du Titien*? Dans les œuvres en prose, il faudrait presque tout citer.

Musset, on l'a dit depuis longtemps, est, par le tour d'esprit, de la race de Régnier et de La Fontaine. Mais le détachement hautain lui est bien particulier. Personne, avant lui, dans toute notre littérature, n'avait eu, à ce degré, le dédain des moindres préjugés, des moindres lieux communs.

Le dédain littéraire qui perce dans tant de chefs-d'œuvre, n'est que la condition immuable où le poète a chanté, où l'artiste a travaillé. C'est ce dédain qui a poussé Musset à se chanter lui-même. Qu'a donc été sa poésie?

*
* *

*Don Paëz*, *Portia*, *Mardoche*, *Namouna* sont des histoires de femmes. Rolla va se tuer dans les bras d'une femme. Chacune des *Nuits* a suivi quelque aventure amoureuse. Enfin toute l'œuvre en prose de Musset, contes, nouvelles, comédies ou proverbes, c'est la femme qui la peuple et l'anime. Elle a été, tant qu'a vécu notre poète, son seul vrai souci.

Il en devait être ainsi, on le sent, rien qu'à voir cette attitude de dandy où Musset s'est posé tout naturellement au début de sa vie, pour la garder jusqu'à la fin. Un dandy ne peut avoir d'agrément que près des femmes. Les hommes ne l'intéressent pas. Il les méprise ; il ne leur donne rien de lui-même, de son intelligence ou de son dévouement. Il les inquiète, d'ailleurs, et sent bien leur raillerie constamment prête. Il n'a ni leurs mesquineries, ni leurs ridicules, ni leurs robustes aspirations. Dans cette indifférence suprême, à tous les bons ou mauvais tracas qui emplissent notre vie, le dandy se trouve tout de suite en face de la femme, et, pour peu qu'il ait des sens, il reconnaît que ce tête-à-tête lui va mieux que tout. Rien qu'une simple causerie lui donnera un plaisir infini. La femme la plus médiocre, pourvu qu'elle soit parisienne, a plus encore de dandysme intellectuel que lui-même, et, telle qu'il la verra, dans le monde, chez elle, toujours parée et armée, elle le piquera d'honneur et le vaincra au jeu de l'ironie.

Mais s'il va plus loin que la causerie, s'il aime, s'il est aimé, qu'en sera-t-il de lui et d'elle ? Là, Musset donne la réponse tout entière. Il n'a fait que cela toute sa vie : aimer et être aimé.

Son isolement moral lui faisait plus rares les objets d'émotion, d'activité sentimentale. En dernière analyse, il était pour lui-même tous ces objets. Il est par là bien moderne ; ceux qui parlent aujourd'hui de la subjectivité de leurs sensations pourraient tous se réclamer de lui.

Les sentiments les plus tendres, ceux qui nous semblent faits avant tout d'expansion, ceux où l'être aimant semble se dépouiller de lui-même, l'amitié, l'amour se renfermaient au contraire chez Musset : l'être aimé arrivait là, par occasion, pour jouir de ce beau feu. Il pouvait bien changer vingt fois, l'amour ne changeait pas. C'était, de

toutes les manières dont le poète pouvait sentir sa personnalité vivre et vibrer son âme, la manière qu'il préférait. Nulle autre n'avait pareille intensité. Nulle autre ne lui donnait cette joie intime de l'activité suprême dans tout son être. Voilà sans doute le résultat inespéré du dandysme, c'est qu'il conduit à aimer non pas les femmes, mais l'amour lui-même. Musset eut ce bonheur. Il est probable que parmi celles qu'il choisit, beaucoup souffrirent de cet égoïsme ramassé, concentré. Mais il était poète : il a chanté ses passions; et pour nous, pour toute la postérité, les femmes qu'il a aimées se perdent, disparaissent comme des brindilles dans un brasier. Son amour à lui, voilà ce qui reste, ce qui nous charme.

Et cet amour nous charme peut-être surtout parce qu'il est féminin, parce que, toute sa vie, Musset y a cherché ce que les femmes y cherchent, elles aussi, parce qu'en aimant, il n'a pas vu, plus qu'elles ne font, au delà, ni à côté. Il n'a pas demandé à l'amour l'évocation d'une vie factice, il n'a pas eu de ces élans d'admirable générosité, de ces besoins de sacrifier sa chair, son sang, son âme, de ces appétits de souffrance, où les êtres faits de sensibilité trouvent des joies si pures. Non, il a aimé pour le plaisir d'aimer.

Mais alors c'est Don Juan? l'homme de l'amour, l'homme qui fait métier d'aimer? Sainte-Beuve avait donc raison, quand, en parlant des *Premières poésies* et du portrait de Don Juan dans *Namouna*, il disait que ces quelques strophes étaient la clef de voûte de tout l'édifice, que là se consolidait l'unité de l'œuvre? L'œuvre tout entier de Musset serait donc la complète histoire de Don Juan, d'un Don Juan mâle et femelle, de deux êtres, un homme, une femme, qui, chacun suivant son sexe, donneraient le symbole unique et suprême de l'amour.

Est-ce vrai?

Quant aux femmes, d'abord, il n'est pas de modèle littéraire auquel comparer les types conçus par Musset. Il y a mieux : les modèles sont dans l'histoire, dans la vie. Ce sont ces grandes amoureuses, ces grandes pécheresses, à qui on a tant pardonné jadis, à qui nous pardonnons encore. On pardonne ainsi les atteintes à la simple morale, aux intérêts de la famille, aux intérêts sociaux, toutes ces grandes et sublimes banalités, dont Musset lui-même a toujours eu quelque dégoût. C'est la nature qui l'emporte sur la société : ces femmes mys-

térieuses ont figuré, dans d'autres siècles, une de ces forces inconscientes, irrésistibles, avec qui il faut tâcher de vivre en paix, parce qu'on ne peut ni les supprimer, ni s'en rendre maître. Elles suivaient leur destinée : l'amant n'est rien, l'amour est tout. Elles donnaient ainsi ces types de quelques courtisanes grecques ou romaines, de Marie la Magdaléenne, des dames de la Renaissance, dont la vie nous semble aujourd'hui une fable triomphante de joie et d'impudeur, grandiose presque dans sa puissance et sa brutalité.

Leur devise à toutes était celle de Don Juan : *Mille e tre*. Niera-t-on qu'elles aient aimé? Il est tant de façons d'aimer. Leur façon à elles fut simplement bestiale, mais robuste et saine dans la bestialité. Elles avaient des sens, non pas affinés, mais actifs, toujours en éveil. On les voit grandes, fortes, l'œil brillant, la lèvre rouge, assez charnue, la peau douce, sèche et chaude, le rire toujours épanoui. Elles exhalent un parfum de vigoureuse sensualité. Ainsi faites, pourraient-elles ne pas oublier que l'homme d'aujourd'hui n'est pas celui d'hier? Elles s'attachent sans doute, de temps à autre, par le souvenir de la volupté. C'est un souvenir fragile, et qui s'évanouit devant quelque autre volupté égale ou plus vive. La sensation présente, le plaisir du moment a tant de force chez ces femmes qu'elles n'ont pas le loisir de songer à l'avenir, ni au passé, d'être troublées par un souvenir, ni par un désir. Du moins, à chaque désir la satisfaction est trop prompte et trop complète pour laisser la moindre inquiétude, le moindre malaise d'inassouvissement. Cela seul explique pour toutes leur vagabondage d'amour. Il faut qu'elles soient satisfaites. Le résultat, c'est l'absence du désir souffrant, l'allure joyeuse et libre de leur vie.

Mais elles vivaient en des temps païens, en des temps de verdeur, de renouveau, où l'humanité semblait grise de jeunesse. La Grèce au v^e siècle, Rome sous les premiers empereurs, l'Italie et la France après 1500, avaient toutes cette plénitude de vie, qui fait rire, chanter, qui, à elle seule, est une joie, la joie la plus simple et la plus forte. Un immense courant de bien-être et de matérialité noyait les maussades et les rêveurs. C'était si bon de vivre et on était si fort! Pourquoi se charger la cervelle des soucis du lendemain, des aspirations vers l'inconnu? Dans l'amour, ce trop plein de vigueur et de sève, cette exubérance de bonheur faisait explosion. On s'aimait donc violemment.

à pleins bras, à pleines lèvres, sans scrupule de moralité, pour le plaisir.

Des temps si beaux passent vite dans l'histoire. Le XVIe siècle, qui fut le dernier bienheureux, finit lui-même en un malaise universel. C'en est fait désormais de la joie de vivre. Au XVIIe siècle, l'énergie nationale est tout intellectuelle; puis on retrouve partout la majesté de Versailles et l'hypocrisie nouvelle de la forme. L'amour lui-même en est guindé, et la religion, qui vient se mêler à l'affaire, lui inflige à son tour une dernière déformation. Elle le fait raisonneur, elle l'oppresse d'exaltation cérébrale.

On arrive peu à peu à l'amour sentimental et au libertinage, qui se partagent très nettement le XVIIIe siècle, ou s'y réunissent sans grande cérémonie, dans un trait de mœurs, dans une œuvre d'art. C'est le temps de *Manon Lescaut*. Plus tard viendront l'*Émile* et les *Confessions :* un retour à la nature ? si l'on veut, mais retour prétentieux, cérébral, et partant maladif plus que brutal. La sensualité est extrême, à n'en pas douter. Mais elle s'affine comme les mœurs. Toutes les œuvres légères, petits contes, estampes égrillardes, en donnent la preuve. La femme se rapetisse. Son corps n'a plus qu'une gentillesse potelée. L'œil est tout chez elle, et le regard aigu, fripon, parle à lui seul mieux que la plastique. Puis un goût nouveau est venu à cette petite créature, le goût de la conversation, de la causerie pour mieux dire. Elle cause toujours, même quand elle aime. C'est miracle de lui voir manier les idées les plus pesantes, l'économie politique, sans se blesser, et tout aussitôt les scandales fort malpropres du jour, sans se salir. Elle effleure : elle imagine le sous-entendu, cette merveille qui est peut-être tout l'esprit français, le mot qui fait penser ou deviner tout ce qu'il ne dit pas.

Le temps de Musset n'est pas bien loin de tout cela. Mais, après la Révolution qui avait rajeuni l'humanité, qui avait ouvert des horizons si larges et si beaux, après l'épopée triomphale de l'Empire, les désastres de 1815 ont refermé l'avenir. Les hommes se sont sentis tout vieux d'une telle déception après de telles espérances. Toutes les générations, de 1810 à 1815, sont marquées du même sceau : elles sont déçues dès leur naissance. « Alors, — dit Musset lui-même, — il s'assit sur un monde en ruines une jeunesse soucieuse. Tous ces enfants étaient des gouttes d'un sang brûlant qui avait inondé la terre ;

ils étaient nés au sein de la guerre, pour la guerre. Ils avaient rêvé pendant quinze ans des neiges de Moscou et du soleil des Pyramides; on les avait trempés dans le mépris de la vie comme de jeunes épées. Ils n'étaient pas sortis de leurs villes, mais on leur avait dit que par chaque barrière de ces villes on allait à une capitale d'Europe. Ils avaient dans la tête tout un monde : ils regardaient la terre, le ciel, les rues et les chemins; tout cela était vide et les cloches de leurs paroisses résonnaient seules dans le lointain (1). »

Dans ce vide et ce silence, le mieux était peut-être de se résigner, d'accepter l'avenir tel qu'il s'annonçait, vulgaire et positif, et de chercher tout ce que ce siècle a trouvé depuis, le merveilleux dans l'utile.

Mais, si on se sentait bien à terre, on ne voulait pas se l'avouer. Puis, par instants encore, des flammes surgissaient des vieilles cendres, des tentateurs appelaient à l'enthousiasme les pauvres âmes desemparées. Chateaubriand avait lancé ses premiers livres. On se précipita. Était-ce le remède? C'était le sentiment religieux. Qu'en pouvait-on faire? Le breuvage avait-il tant de force qu'il pût apaiser, guérir tous ces cœurs malades? L'épreuve fut décisive. Chacun sentit que la foi avait ressuscité le monde... jadis; chacun sentit en soi un second miracle impossible. Ce fut un nouveau découragement. Du moins, Chateaubriand avait ravivé une source de joie oubliée; et à défaut du sentiment religieux qui était le but, on eut l'exaltation sentimentale qui aurait dû y aboutir. Le présent n'est pas bon : on attend, on espère, on désire. C'est une fièvre, une fièvre inutile qui dure toute la vie.

Chez toutes les héroïnes poétiques de Musset, qui, semble-t-il, devraient un peu refléter cet état d'âme, rien ne ressort, rien ne retient l'attention, que la sensualité. Nous verrons plus tard à l'étudier. Pour l'instant n'est-il pas curieux de remarquer que Musset, dans toute sa poésie, n'a imaginé que des types de femmes élémentaires. C'est une originalité à cette époque de romantisme. Du moins la sensualité de ces femmes est-elle une puissance, comme au XVI^e siècle? Certes il s'en faut. Toutes ces créatures, Portia, Namouna, Belcolor, Marion, etc., sont bien loin des grandes amoureuses. Elles n'en ont gardé que l'inconscience, mais une inconscience chétive, et dans leurs cervelles

(1) *Confession d'un enfant du siècle* (p. 4).

de petits animaux, l'instinct de l'amour et de la volupté n'est qu'une force modeste, parmi tant d'autres.

Les femmes des Comédies ou des Contes ont plus de relief. Comme amoureuses, elles ne valent pas mieux. Elles ne sont pas qu'amoureuses : là est pour toutes le grand mal. Elles ont un autre et plus grave défaut, c'est de ne pas se faire connaître assez. Elles n'ont que des gestes et des paroles. Ce que nous savons d'elles, c'est le dehors, l'apparence extérieure. C'est peut-être en somme tout ce que Musset lui-même en a su.

Il était sans doute trop absorbé par son propre amour. Quand il aimait, ni la force, ni l'envie ne lui restaient de regarder au fond des yeux qui faisaient son bonheur, d'y chercher la pensée, la vie intime. Il avait en lui-même trop d'émotions et de secousses. Quelles furent ces émotions? La joie? Les chants qu'il nous a laissés, sont-ce les chants joyeux et clairs du mâle triomphant? — Le désir, puis le regret, voilà tout ce qu'on peut y trouver, comme si le passé ou l'avenir étaient seuls matières à poésie, et que la sensation présente ne pût même se faire jour. C'est à ce point que Don Juan, ce type de force surhumaine, ce puissant jouisseur du présent, est apparu à Musset ce que Musset se sentait lui-même, chercheur de chimère, homme du désir éternel. Entre les deux hommes, il y a toute la distance d'une robuste virilité à une sorte d'énervement factice.

Pourtant l'œuvre de Musset est d'une beauté impérissable. Le désir serait donc à lui seul une source de poésie?

(*A suivre*) LOUIS DELZONS

# LES SCULPTURES DE J. DU GOULLON

## *AU GRAND SÉMINAIRE D'ORLÉANS*

---

Paris n'a pas le monopole des publications de luxe. Il est assez fréquent que des amateurs, des artistes, des éditeurs désintéressés de la province mettent au jour des monographies tirées à petit nombre dans lesquelles un maître de l'ancienne France, un monument ignoré, une œuvre rare sont étudiés à loisir et avec amour. On connaît l'œuvre du roi René superbement édité par le comte de Quatrebarbes d'Angers, il y a près d'un demi-siècle ; la cathédrale de Lyon a été de la part de M. Bégule l'objet d'une publication d'une richesse exceptionnelle ; M. Rostan de Saint-Maximin dans le Var s'est fait l'historiographe attentif et enthousiaste de l'église de sa ville, et la cathédrale d'Albi a fourni à M. Aillaud l'occasion de faire paraître un livre justement apprécié. Voici que M. Herluison, l'auteur-éditeur dont l'éloge serait superflu, s'est épris des stalles de du Goullon conservées au grand séminaire d'Orléans. Un artiste, M. Désiré Dubreuil, a partagé l'admiration de M. Herluison pour ces sculptures, et les deux Orléanais ont demandé à notre confrère M. Henry Jouin de raconter l'histoire des bas-reliefs dont ils préparaient des reproductions. M. Jouin s'est acquitté de sa tâche avec tout le soin qu'il pouvait apporter à une œuvre de cet ordre. Son texte s'imprime. Il n'en sera tiré que cinquante exemplaires. Nous devons à l'obligeance des éditeurs la communication des bonnes feuilles et nous sommes heureux d'en pouvoir offrir la primeur aux lecteurs de l'*Artiste*.

I

Un poète oriental raconte qu'un sage traversant, à l'heure de midi, la rue de la Médressé, à Bagdad, fut distrait de sa rêverie par les feux d'une aigrette de diamants exposée, dans son écrin ouvert, à la devanture d'un joaillier. Le marchand s'aperçut de la présence du sage. Flairant un acheteur, il quitta son comptoir et s'approcha :

« Étranger, dit-il au passant, en lui mettant l'aigrette dans la main, admire ce joyau. Il a brillé sur le front de Saladin, le prince victorieux qui a triomphé du calife Adhed-Ledinillah et que la défaite attendait sous les murs de Mossoul. Un pâtre a trouvé dans le sable cette œuvre rare. Elle sera tienne, si tu veux y mettre le prix ! »

Le sage contempla, silencieux, durant quelques secondes, l'aigrette historique, puis la rendant au joaillier avec un sourire où perçait le doute : « Un peu de lumière et beaucoup d'ombre ! » dit-il, puis il reprit sa marche et on le vit s'acheminer vers les portes de la ville.

Un peu de lumière et beaucoup d'ombre ! Telle est la devise que pourrait adopter l'historien. Le sage de Bagdad avait raison. L'assurance du joaillier ne suffit point à le convaincre.

Réédifier le passé, dire la genèse d'un joyau, d'une toile anonyme, d'une sculpture qui nous séduit et dont on aimerait à préciser l'origine, est une tâche délicate. Faut-il voir en cela une permission de Dieu qui ne veut pas que l'orgueil humain soit en mesure de prononcer sur toutes choses ? Est-ce un avertissement donné à notre intelligence, qui toujours s'embarrasse de remonter à la cause lorsqu'elle n'est affectée que par l'effet ? Je ne veux point creuser ce problème. Dans le domaine philosophique, la recherche des causes est commandée. Il n'en est pas de même dans le domaine de l'art. En présence de l'œuvre la plus achevée qu'une main d'homme ait travaillée, la vraie sagesse est de jouir. Qu'importe un nom d'artiste, une date, une destination première, des transformations successives, des péripéties étranges, si l'ouvrage que je contemple porte dans ses saillies ou sur ses méplats quelques reflets de beauté ?

Je regarde, je me recueille, je rêve et je prie.

La vraie source de tout chef-d'œuvre est au-dessus du maître qui l'a produit, au-dessus du génie qui l'a conçu dans une heure d'inspira-

tion. N'est ce pas Victor Cousin qui a dit que ce rapide éclair de la pensée, dont l'homme n'est pas comptable, que la volonté seule ne peut engendrer, « répand dans l'âme un sentiment d'amour pour l'auteur même de toute inspiration ? » Parole juste et profonde. Ce sont peut-être les hommes de génie qui ont le moins de mérite. Ils paraissent au milieu de nous les mains pleines d'or, mais les richesses dont ils sont les dispensateurs, ce sont eux qui les ont amassées. Un don supérieur et magnifique leur a été fait et ils le transmettent. Intendants superbes des trésors de Dieu, ils passent, comme le semeur dans son champ, à travers les siècles.

Q'importe l'âge ou le nom du semeur ! L'épi lui survivra et les moissons prochaines seront l'aliment de tout un peuple. M. Dubreuil a pris le bon parti. Le semeur l'a moins inquiété que la moisson. Ce livre est son œuvre. Les fines sculptures de la chapelle du grand séminaire d'Orléans, reproduites par l'habile artiste, forment un livre d'art que tous voudront ouvrir et qui sera l'aliment des esprits élevés.

Je serais bien tenté de suivre l'exemple de M. Dubreuil. Après tout, pouquoi non ? Pourquoi ne ferais-je pas comme lui? Visiteur attentif et charmé de la chapelle du séminaire, pourquoi ne dirais-je pas ce que renferment de séductions ces dossiers de stalles sculptés d'une main savante et délibérée par un maître lointain ?

## II

L'attitude aisée de l'archange dans la scène de l'*Annonciation ;* l'empressement humilié des Rois mages offrant à l'Enfant-Dieu l'or, la myrrhe et l'encens ; le mouvement, la vie, le naturel des groupes que l'artiste a disposés dans le tableau de la *Présentation au Temple*, sont autant de traits que je ne saurais sans peine mettre en belle lumière.

Quoi de plus vrai que l'expression des docteurs irrésolus, mais déjà touchés par les enseignements d'un Dieu! L'un de ces philosophes discute timidement avec Jésus. Trois autres, placés à la gauche de l'Enfant, expriment le recueillement, la colère, la conviction. Et derrière les colonnes du temple apparaissent, émus et radieux, Marie et Joseph, son bâton de voyage à la main, heureux des paroles qu'ils surprennent sur les lèvres de l'Enfant divin.

Puis, c'est le *Baptême de Jésus*, venu dans une barque sur le Jourdain jusqu'au point où l'attend le Précurseur ; c'est le *Christ dans le désert*, tenté par Satan ; c'est le *Christ transfiguré*, inondant d'une lumière inconnue ses apôtres ravis, pendant que Moïse et Élie apparaissent dans l'espace, faisant cortège au corps impondérable du Sauveur; c'est le *Paralytique au bord de la piscine*, alors que le Christ, escorté par la foule qui sera témoin du miracle, exauce la prière de ce malheureux. Je prendrais plaisir à l'analyse de ces panneaux variés, aux comparaisons que suggère l'étude de ces sculptures éloquentes.

L'une des scènes les plus originales est assurément celle de la *Résurrection de Lazare*. Il en faut observer tous les détails. Jésus fait un geste d'empire et prononce les paroles toutes-puissantes ; des hommes ont enlevé la pierre du sépulcre ; le ressuscité se dresse et joint les mains en signe d'adoration ; Marie, sœur de Lazare, est à genoux ; Marthe dépouille son frère d'un linceul inutile, et d'obscurs témoins marquent par leurs gestes que l'odeur fétide du cadavre se dissipe.

Voici l'*Entrée dans Jérusalem*, puis les *Vendeurs chassés du Temple*. Ici encore l'imagination de l'artiste l'a merveilleusement servi. Le tumulte est à son comble. Un marchand emporte sur ses épaules une vaste volière mal fermée d'où s'envolent des colombes ; un autre, le torse nu, essaie d'entraîner un taureau qui résiste ; un troisième plie sous le poids d'une lourde poche, tandis qu'un Juif rapace, demi-rampant sur le sol, ramasse avidement, jusque sous les pieds du Christ dont le fouet vengeur va l'atteindre, des pièces de monnaie tombées de son comptoir renversé !

Plus loin, Jésus lave les pieds de ses disciples, et Judas, malhabile à cacher le sac dans lequel est renfermé le prix de sa trahison, attend que son tour soit venu d'obtenir du Sauveur cette marque touchante de son affection pour les siens. Judas reparaît encore dans le tableau de la *Cène*. L'artiste l'a représenté en lutte avec sa conscience. Son visage est contracté ; ses épaules fléchissent ; l'œil est voilé ; mais sans qu'il y prît garde, le pied du traître a déjà glissé du lit sur lequel il est assis ; la soif du lucre l'emporte : Judas va quitter la salle du banquet pour consommer son crime. Et pendant ce temps, faisant opposition à l'image déprimée d'Iscariote, le Christ, saint Pierre et

saint Jean, placés à l'extrémité supérieure de la table, forment un groupe superbe d'inspiration, d'humilité, d'amour, où la cadence des lignes ajoute encore à la justesse et à la majesté de l'expression.

Le Sauveur est au jardin des Oliviers. Ses disciples se sont endormis. Seul il veille. Et voilà que des anges lui apportent un calice et une croix, c'est-à-dire l'emblème et la réalité du supplice que va subir le Christ pour la race humaine. Mais Jésus s'est redressé, les disciples sont debout, voici des hommes d'armes; guidés par le traître, à la lueur des torches, ils s'approchent de Jésus, et Judas, les bras ouverts, donne à son Maître le baiser menteur. Les soldats déroulent les cordes solides à l'aide desquelles ils vont s'assurer de Jésus; c'est la mêlée; un apôtre a dégainé, il va blesser un homme tombé à terre.

Le panneau sur lequel est rappelé l'*Ecce Homo* est admirablement composé. D'un côté, Pilate, Jésus et un garde sur une estrade; aux pieds de Pilate, une jeune mère, l'œil ardent, les lèvres tendues et méchantes; au fond, la tribune du prétoire, au-dessus de laquelle apparaissent les faces patibulaires de la foule hostile et houleuse.

Jésus porte sa croix; ses forces l'ont trahi; les gardes commandent à Simon le Cyrénéen de venir en aide au condamné. Le sacrifice est consommé; le Christ est crucifié; les gardes redescendent au pas de leurs montures les pentes du Calvaire; la Vierge, saint Jean, la Madeleine, une sainte femme, ont été les seuls témoins de l'agonie du Sauveur.

La *Descente de croix* vaut un tableau de maître; la composition, le style font le plus grand honneur à l'artiste qui a sculpté cette scène. La *Mise au tombeau* est moins heureuse. Par contre, la *Résurrection*, le *Repas avec les disciples d'Emmaüs*, la *Descente du Saint-Esprit dans le cénacle*, où se trouvent assemblés les disciples et la Vierge, sont autant de pages, sinon sans lacunes, tout au moins fort originales et renfermant de belles parties.

Une observation générale que nous ne pouvons taire doit être faite au sujet de la maturité, parfois de la vieillesse, des personnages. Le ciseau robuste du sculpteur s'est plu à l'interprétation des visages aux accents un peu rudes. On peut le regretter. Il y aurait eu plus de charme dans un certain nombre de tableaux, si l'artiste avait pris garde à une tendance inconsciente de son esprit et de sa main. Il convient toutefois d'ajouter que plusieurs scènes font exception dans

l'ensemble, au sujet des types trop accusés, trop durs, et, partant, légèrement dépourvus de noblesse. Le *Christ au Jardin Jésus assisté, par Simon le Cyrénéen* et la *Descente de croix* sont des tableaux qui échappent aux restrictions que nous venons de formuler. Dans ces divers panneaux, le sculpteur a traité le bois avec un doigt souple et léger, habile à tracer de fins profils. Au surplus, n'exagérons pas la critique. Deux planches de ce recueil permettent au lecteur de juger de la richesse d'un panneau complet, et d'apprécier l'harmonie de la décoration générale de la chapelle par le rapprochement de ces vingt-trois panneaux si remarquables et si précieux. Nous serions désavoué si nous inisistions imprudemment sur quelques détails.

L'ensemble, l'aspect général, priment toute autre question : or, l'ensemble est vraiment remarquable, l'aspect est d'un grand effet.

D'ailleurs, nous ne pouvons l'oublier, ce ne sont point des éloges qu'on attend de nous, mais bien l'historique des sculptures du grand séminaire. Si long qu'ait été le détour oratoire dont nous venons d'user, nous voici revenu à notre point de départ : il faut s'exécuter. Si encore nous avions la ressource de nous tirer d'embarras à la façon du sage de Bagdad ! Si un aphorisme, sous notre plume, pouvait tenir lieu d'une démonstration ! A la bonne heure ! Mais on ne croit plus aux sages, en cette fin de siècle. Les sages parlent trop peu, et dût-on perdre ses paroles, on ne compte guère, en ce temps-ci, pour quelque chose, que dans la mesure où l'on occupe ses contemporains par de longs discours !

Ce n'est pas que le sujet sur lequel on nous demande d'écrire nous soit absolument étranger, mais, situation cruelle autant que dangereuse, nous allons peut-être heurter des opinions reçues.

## III

Une tradition veut que les dossiers des stalles du grand séminaire aient été sculptés pour la chapelle de Versailles, par du Goullon, d'après les dessins de Le Brun. Deux des médaillons de ces stalles auraient déplu à Louis XIV, qui aurait fait don de toutes les sculptures à son premier aumônier, Mgr de Coislin, évêque d'Orléans. Ce prélat, dont Saint-Simon, peu suspect de bienveillance, loue en maint endroit la charité, le zèle, la piété, les mœurs, aurait fait transporter dans son diocèse le présent du roi, qui servit à la décoration de la

cathédrale de Sainte-Croix. Enlevées de la cathédrale durant la Révolution, les sculptures de du Goullon furent placées, en ce siècle, dans la chapelle du séminaire.

Telle est, à grands traits, l'histoire des œuvres d'art que M. Dubreuil rend aujourd'hui populaires. MM. Lottin, de Buzonnière, René Biémont, historiographes orléanais, tiennent tous, à quelques variantes près, le même langage sur le point qui nous occupe.

Tout d'abord, deux sculpteurs, sinon un plus grand nombre, ont porté le nom de du Goullon. L'un, dont le prénom ne nous est pas connu, a travaillé le marbre. Il a été employé dans les Bâtiments du Roi. Plusieurs vases des jardins de Versailles sont signés de lui. Cet artiste meurt en 1686 (1). C'est ce du Goullon qui a été le collaborateur de Le Brun.

Le second du Goullon travaillera le bois. Jules est son prénom. Lui aussi est occupé dans les Bâtiments du Roi, mais seulement vers 1698, et il ne mourra qu'en 1731 ou 1732. C'est ce Jules du Goullon qui doit être l'auteur des dossiers des stalles du grand séminaire « ainsi qu'il se voit dans le milieu de la première médaille en entrant par la porte du Jubé », comme en témoigne Beauvais de Préaux, en 1778, alors que les stalles décoraient encore la cathédrale de Sainte-Croix.

Il résulte de cet exposé que Le Brun, mort en 1690, est nécessairement étranger à la composition de ces curieux ouvrages, qui ne furent exécutés que vers 1702 ou 1703.

Du Goullon a-t-il sculpté ces stalles pour la chapelle de Versailles ? Les *Comptes des bâtiments* permettraient d'en douter. C'est seulement en 1709 que notre artiste reçut un paiement pour des sculptures destinées à la chapelle du château. Et les stalles d'Orléans étaient la propriété de M^gr^ de Coislin dès 1704. Durant les trois premières années du siècle, du Goullon décora de ses sculptures l'appartement de M^me^ de Maintenon au château de Marly ; on le vit encore sculpter la porte de la chapelle de Meudon, mais sa présence ne fut pas jugée utile à Versailles.

Ces points établis, et nous ne prétendons pas être affirmatif sur la question de savoir si les stalles d'Orléans n'ont point, en dépit du

(1) Voir *Comptes des Bâtiments*, édit. Guiffrey, I, II, col. 1183.

silence des documents, été destinées à la chapelle de Versailles, nous ne pouvons que souscrire au témoignage de nos devanciers. Cependant, avouons que nous avons lu de notre mieux les *Mémoires* de Saint-Simon et que nous n'avons pas découvert la mention de l'offre faite par Louis XIV à Mgr de Coislin, des stalles du grand séminaire. Mais, outre que peut-être nous avons mal lu, Saint-Simon n'a pas tout dit. Au surplus, il ne nous déplairait pas que Saint-Simon n'eût point tenu le langage qu'on lui prête. Ne lui fait-on pas dire que l'évêque d'Orléans ne fut redevable au roi de posséder les stalles que par ce motif que le roi ne les avait pas jugées dignes de la chapelle de Versailles? C'est amoindrir le donateur, diminuer le donataire et déprécier le présent. Quoi donc! Louis XIV tenait, ce semble, en assez haute estime le grand aumônier, qu'il avait fait cardinal, pour ne lui point offrir une chose de rebut. Puis, on n'a pas songé aux conditions dans lesquelles s'exécutaient, au temps de Louis XIV, les travaux de peinture et de sculpture commandés pour le compte de la Couronne. C'était le croquis initial, la composition dessinée qui, soumise à l'approbation du premier peintre, puis du ministre chargé des Bâtiments, puis du roi en personne, décidait de la commande. Un *visa* favorable avait-il été donné sur un dessin, l'œuvre peinte ou sculptée recevait sa forme définitive, et l'artiste n'avait pas à craindre que la composition, une fois terminée, fût l'objet d'un refus. Lors donc qu'on nous représente Louis XIV mécontent de la disposition donnée à deux des scènes traitées par du Goullon et s'opposant à ce que les les stalles prissent place, pour ce motif, dans la chapelle de Versailles, on se trompe.

Sans être dans le secret du cardinal de Coislin, j'admettrai plus volontiers que cette Éminence, ayant pu apprécier à Meudon, à Marly ou à Versailles, le talent très fin, très souple, de Jules du Goullon, lui aura commandé les stalles que nous admirons aujourd'hui au grand séminaire. Observez, je vous prie, que mon hypothèse n'a rien d'invraisemblable. L'évêque d'Orléans, écrit Saint-Simon, ne bénéficia jamais de la moindre partie des revenus attachés à son siège épiscopal. Il les employait en bonnes œuvres. Rien ne nous défend de penser que le prélat eut un jour le désir d'enrichir le chœur de sa cathédrale de stalles à hauts dossiers sculptés par un habile praticien.

Cependant, la légende subsiste, et toute légende a pour base un fait

historique. D'où vient cette tradition que Le Brun serait l'auteur des compositions sculptées par Jules du Goullon ? La cathédrale d'Orléans possède un siège épiscopal de grande allure offert par Louis XIV à Mgr de Coislin. Une stalle avec balustre, que l'on croit avoir appartenu à Mme de Maintenon, visible aujourd'hui à la campagne du grand séminaire, compléta le présent du roi. Il n'est pas permis de voir dans le siège épiscopal une œuvre du XVIIIe siècle. Nous sommes en présence d'un travail de haut style, aux colonnes ornées, au riche baldaquin dont le plein cintre, décoré de têtes d'anges sur son pourtour, est dominé par deux anges soutenant l'écu fleurdelisé. Un avant-corps, très richement sculpté, surmonté d'une balustrade, limite les gradins du trône. Que Le Brun ait tracé le dessin de ce meuble opulent, nous l'admettons sans peine. Il serait aisé de citer, dans l'œuvre du maître, plusieurs décorations d'églises dont certains détails se rapprochent des ornements du siège épiscopal d'Orléans. Faut-il admettre que les sculptures de du Goullon, placées d'abord dans la cathédrale, à proximité d'une œuvre du XVIIe siècle offerte par Louis XIV à Mgr de Coislin, ont causé l'erreur que nous essayons d'expliquer ? Le fait est admissible. Il se peut qu'on ait attribué au même artiste la conception de travaux très divers, visiblement produits à des époques différentes. Le siège épiscopal de la cathédrale ne saurait être l'œuvre de Jules du Goullon, et, par contre, ce n'est pas Le Brun qui a dessiné les dossiers des stalles du grand séminaire.

Jules du Goullon fut chargé, vers la fin du règne de Louis XIV, de sculpter les stalles de Notre-Dame de Paris. Bon nombre d'historiens admettent volontiers que l'artiste ne nous a guère laissé d'autres ouvrages. Les sculptures des stalles du grand séminaire d'Orléans s'ajoutent à l'œuvre du maître et nous révèlent ce qu'il était en mesure d'exécuter au début du XVIIIe siècle.

Les archives de l'évêché nous apprennent que, par une délibération de 1705, le chapitre de la cathédrale décida que, durant la pose des stalles, l'office canonial se ferait dans la chapelle de la Sainte-Vierge. Par une délibération de l'année suivante, le chapitre régla que la rentrée au chœur aurait lieu la veille de la Conception, c'est-à-dire le 7 décembre 1706.

En 1745, le chapitre édicte un règlement d'administration inté-

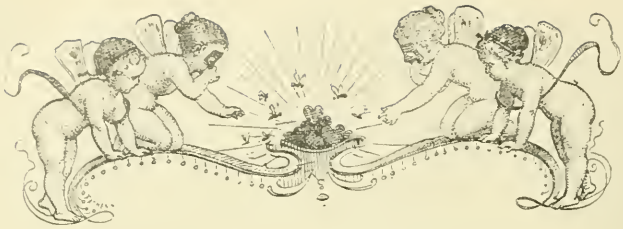
rieure. L'un des articles de ce règlement porte qu'il demeure interdit de jamais tendre de noir le chœur de la cathédrale afin de ne pas gâter les stalles.

On n'a pas les mêmes attentions en 1794. La démolition immédiate des murs du chœur a été résolue le 7 février. On enlève rapidement les boiseries qui demeureront entassées, d'abord dans l'une des chapelles de la cathédrale, et, plus tard, dans les greniers de l'évêché.

En 1829, lorsque les bâtiments du grand séminaire furent rendus à leur première destination, ces boiseries furent placées dans la chapelle, et, huit ans plus tard, en 1837, à la demande de Mgr Brumauld de Beauregard, le ministre des cultes autorisa le placement définitif des stalles de du Goullon où elles se trouvaient déposées. C'est du moins ce qui résulte des documents conservés aux archives du grand séminaire, et notamment d'une lettre très explicite de M. Pagot, architecte du gouvernement, datée du 27 mars 1837.

On le voit, quelques faits précis, quelques dates sont indiscutables dans l'histoire des précieuses sculptures reproduites par M. Dubreuil. Mais combien d'hypothèses, combien de contradictions et d'invraisemblances exigeraient une discussion serrée, longue, fastidieuse. Un peu de lumière et beaucoup d'ombre! L'assurance du joaillier de Bagdad ne vaut pas la réserve du sage. Les vrais sages, ce sont M. Dubreuil et M. Herluison qui présentent au lecteur les pages impérissables, lumineuses, destinées à charmer tous les regards, tandis qu'ils m'ont demandé de m'astreindre à des solutions ardues, qui ne peuvent intéresser que de rares esprits. Ce n'en est pas moins un grand honneur pour moi d'avoir pu m'associer à leur œuvre d'artiste, de bibliophile et de Français.

HENRY JOUIN.



# L'EXPOSITION ARTISTIQUE D'ANGERS

La vraie décentralisation ne consiste pas à faire de petites sociétés d'artistes du cru, mais à créer hors du centre quelque chose de nouveau, à élargir d'anciens cadres. C'est là ce qui nous intéresse particulièrement dans l'exposition ouverte à Angers, le 9 novembre dernier. Voyez plutôt ce que dit le règlement : « Art. 2. — L'Exposition sera divisée en deux sections : Beaux-Arts et Arts industriels. Art. 3. — La section des Beaux-Arts comprendra les *Peintures, Dessins, Aquarelles*, etc., *Sculptures, Gravures, Architecture*. Art. 4. — La section des Arts industriels comprendra les *Photographies. Vitraux, Céramiques, Émaux, Bronze* et *Fonte d'art, Broderies, Fleurs artificielles, Meubles, Tissus d'ameublement, Tentures décoratives.* » Ce qu'on n'aurait certainement pas osé proposer pour la Salon annuel de Paris, se trouve réalisé sans efforts à Angers.

Toute fondation nouvelle permet ainsi d'éliminer certains éléments de routine. Il est vrai que Paris les a éliminés en fait, quand il a conçu l'idée de musées et d'expositions d'art décoratif ; et d'ailleurs, quel emplacement suffirait chez nous, s'il fallait adjoindre aux œuvres d'art pur, même avec le choix le plus sévère, la masse énorme des ouvrages

d'art décoratif que produit une ville de trois millions d'âmes, la ville du monde, par-dessus le marché, où ces œuvres-là abondent le plus! Quoi qu'il en soit, le programme de l'exposition d'Angers est excellent. Il a été élaboré par la Société des Amis des arts, qui vient à peine de naître, ayant été autorisée par arrêté préfectoral du 2 septembre 1887, et qui a les meilleures chances de longue vie et de succès. Subventionnée par le Conseil général de Maine-et-Loire, ce qui est bien quelque chose, elle compte déjà plus de quatre cents membres fondateurs et titulaires.

Nous ne pouvons pas citer tout ce qu'il y a d'intéressant dans cette première exposition, plus riche qu'on n'aurait pu s'y attendre pour un début. Voici le résumé de quelques notes prises en marge du catalogue : Mlle Arosa nous montre, dans *Sous bois*, un frais paysage « étoffé » d'une nymphe assez élégante. Le *Lawn-Tennis* de M. Paul Audra est le portrait presque en pied d'une jeune fille en béret, prête a lancer la balle. Elle gagnera la partie, car elle est solide et bien construite; — nous parlons de la peinture. Bien modelée aussi la tête de jeune fille dans le tableau de M. Bellet : *Par la fenêtre*. M. Henri Biva met sur un tapis vert des *Pommes* très savoureuses d'exécution. Voici une esquisse très remarquable, intitulée *Cour d'assises*, par M. Brunclair. C'est presque une pochade, et tout y est : la lumière ambiante d'abord, les physionomies des juges, de l'accusée et des gendarmes, celles des témoins et de la foule. L'artiste n'a qu'à reprendre ce sujet en plus grand pour obtenir au Salon un succès mérité. M. Achille Cesbron est un Angevin naturalisé Parisien par de longs succès; les chrysanthèmes qui entourent la bière d'une jeune fille, « parfum de fleur, elle s'est exhalée », sont une ravissante nature morte, pleine de poésie et de charme; quant à des *Pommes de terre en robe de chambre*, Chardin les aurait sans doute vues plus largement dans le modelé, mais il est difficile de rendre avec plus de justesse le ton gris de la peau et le ton légèrement soufré de la pulpe intérieure qui a crevé l'enveloppe; c'est le cas, ou jamais, de dire qu'on en mangerait. Les *Enfants de chœur* de M. Carpentier sont dans la bonne voie; la peinture en est légère et blonde, ce qui ne l'empêche pas d'être assez solide; c'est encore un régal que la *Poule au pot* de M. Eugène Claude. Une poularde plumée, une lampe de cuivre, un pot de terre vernissée, voilà plus qu'il n'en faut pour se montrer dessina-

teur et peintre. Dans les *Cerises* de M. Cormeray, un esprit chagrin pourrait trouver à blâmer les verdures du fond un peu cahotées de valeurs et pas très justes de ton; mais la fillette de grandeur naturelle, qui salue ironiquement un épouvantail à moineaux, est remarquablement étudiée dans la lumière. Il faut citer en courant : un joli *Panier de roses* de Mlle Faux; deux petits *Intérieurs* pleins de lumière, de Mlle Fanny Fleury; un *Ange gardien,* maniéré, mais très habile, de M. G. Ferrier. La *Dernière communion* de M. Fournier est un des clous de l'exposition : la femme morte sur un lit, éclairée par deux cierges, le curé, dont la tête d'un beau caractère se détache sur une lucarne, donnent une impression profonde de vérité et d'harmonie. Dans les autres figures et accessoires, l'artiste emploie des gris de qualité un peu trop égale et même çà et là un peu lourde : il est permis de n'être pas impressionniste; mais sans aller jusque-là, on pourrait faire vibrer ses gris en y laissant deviner les couleurs composantes; cette remarque n'enlève rien, d'ailleurs, à notre vive sympathie pour une œuvre sincère et émouvante. Il y a vraiment du bon dans la peinture soignée, serrée, un peu trop froide, de M. Pomey (*Le Café* et *Inflexible*). L'artiste ne pourrait-il pas mettre un peu plus de diable-au-corps dans son exécution? Mlle Guyon se montre une bonne élève de Stevens dans sa figure de femme assise *Dans la forêt*. A signaler deux intéressants portraits de Mlle Hildebrand, surtout celui, — bien dessiné et d'une jolie couleur, — de M. de R.; ainsi qu'un petit portrait sérieux et fin de M. Lebasque. Un peu trop de fini dans les *Barques échouées* de M. Ravanne; mais le ciel et l'eau sont très légèrement faits et d'un ton distingué. La *Petite Berceuse* et les *Ramasseurs de bois* de M. G. Renault montrent un jeune artiste qui a le courage de chercher les qualités essentielles, dessin, lumière, plutôt que l'habileté de l'exécution; c'est le rebours du cours ordinaire des choses, mais c'est le vrai moyen d'aller loin.

M. Roll n'a pas dédaigné de participer à une exposition de province, lui qui tient la tête de la jeune école. Il a eu le bon goût d'envoyer, non pas une de ses rognures d'atelier, mais une œuvre dont il peut être fier, très supérieure même par le sentiment de nature à certains pastels exposés à Paris chez Georges Petit. Son paysage intitulé *Dans les sapins* rend à merveille la valeur franche, à la fois puissante et légère, des feuillages de sapins sur un ciel

brouillé. Les rayons du soleil tombent obliquement, à travers les arbres, sur les fouillis d'herbes folles d'une vaste clairière : tout cela, ciel gris et bleu, feuillages d'un vert neutre, herbes, aux tons changeants, forme une harmonie un peu agitée, mais riche et, en somme, assez simple ; or, n'oublions pas que la simplicité, l'unité, est le secret des bons ouvrages dans l'art.

M. Paul Roux a mis un peu de Harpignies, et il a bien fait, dans sa vue du *Rody* près Brest. Il aime les tonalités blondes et lumineuses. Qu'il élimine encore quelques détails secondaires, qu'il accentue au contraire les détails principaux : ce n'est qu'un dernier pas à faire pour arriver au très bon. *La Mare* de M. Paul Sain est bordée d'arbres très bien dessinés. Il n'y faudrait qu'un peu plus de vibration dans la couleur. En revanche il en faudrait un peu moins dans l'intéressant *Vieux Pilote* de M. Tessier, dont les tons papillotent un peu. L'unité des tons est dans la couleur ce que le style est dans la ligne. Un amical « bonjour » au *Moine* nerveusement peint de M. Valadon. M. Pierre Vautier avec sa *Patache de la douane près du pont National*, nous a fait penser un peu à Lépine : ce n'est pas du tout un mauvais compliment que nous voulons lui faire. La *Rivière dans un village*, avec son vieux pont, est un Veyrassat, c'est tout dire. Veyrassat a trouvé sa note, il la garde, — parfois un peu plus brillante, parfois un peu plus lourde. — Un coup d'œil aux *Pêches et raisins* de Mlle Villebeysex, bien arrangées et d'un aspect agréable, et passons à l'aquarelle et au pastel. Nous trouverions ici largement de quoi louer, notamment dans les fleurs. Mais il faut se borner. M. Berthelon a « de la patte » dans sa très habile aquarelle *Le Tréport*. Il sait distribuer les valeurs par masses bien franches. M. Bernard-Louis Borione est sorti de Meissonier en passant par les tout petits maîtres, Plassans, etc. Il sait friper un costume de seigneur du XVIIe siècle, retrousser le nez d'une soubrette, envelopper d'une charmante demi-teinte les joueurs assis devant la table d'écarté dans le fond d'une *Taverne flamande*. *Maîtresse Poirier*, par M. Élie Cesbron, est un très grand portrait au crayon noir où l'on trouve les défauts mais aussi les qualités d'un bon dessin de graveur. Holbein aurait mis quelques détails de moins. M. Charon a pris une jeune femme aux yeux clairs, il l'a priée de regarder un peu haut, il a copié simplement et sincèrement ce qu'il voyait, et il a fait

quelque chose de tout à fait remarquable, qui prouve qu'il pourra faire un jour de bons tableaux : nous n'entendons pas par là de grandes compositions bien pondérées, avec un sujet bien intéressant et un dessin quelconque. A notre avis, les qualités primordiales, dessin, modelé, style, doivent primer les qualités de goût et d'imagination. M. Iwill manque un peu d'intensité et de profondeur : mais il voit juste et fin, témoin les deux vues de *Saint-Vaast* et de *Bruges*. *La Prière* de M. Landelle est encore une tête de jeune fille aux yeux levés vers le ciel ; c'est d'une habileté, d'une délicatesse extrême : pourquoi préféré-je celle de M. Charon, qui est loin d'être aussi bien faite ? C'est peut-être qu'ici la naïveté même est une promesse de mieux, tandis que dans son pastel, M. Landelle a atteint toute la perfection qu'il peut atteindre. M. Mignon est déjà d'une audace de main presque effrayante pour son avenir. Son *Croquis* est une sépia représentant une jeune personne debout, bien campée, je veux dire très naturellement posée, tenant des deux mains son ombrelle fermée. On dirait l'œuvre d'un homme déjà arrivé, qui a enlevé au bout du pinceau une esquisse où la verve n'exclut pas la justesse du mouvement et de la forme. C'est effrayant, avons-nous dit, parce que l'auteur est jeune. Les nations et les individus commencent généralement par faire de l'art « primitif », c'est-à-dire sincère presque jusqu'à l'excès. C'est le bon moyen. Mais peut-être M. Mignon a-t-il aussi commencé par là. Il fera bien, en tout cas, de s'y retremper de temps en temps. M. Nozal est impeccable dans ses pastels. Son *Étang de Saint-Cucufa* et sa *Marine à Étretat* manquent de la poésie du mystère. Ce n'est qu'un reproche négatif, car ils ont tout le reste. Les deux *Intérieurs* de M^me^ la comtesse de Terves sont charmants et largement faits. M^lle^ Turner a une variété de procédés bien faits pour intriguer. Elle expose une série de petites marines à l'huile exécutées, si l'on peut s'exprimer ainsi, « de chic devant la nature ». C'est très habile et très lâché à la fois. Dans cette voie-là, on peut arriver au succès devant le public moyen, mais c'est tout. En revanche, voici une étude à la sanguine, un simple dessin fait d'après un simple modèle nu : eh bien ! c'est très remarquable par l'accent d'un dessin dont la justesse aiguë indique un œil pénétrant et sincère : voilà le bon chemin.

Aux fleurs maintenant. Citons quelques noms : M^lle^ Alanic,

M. Henri Biva, avec ses excellentes *Roses de Nice;* M^me^ Corne-Vétault avec ses *Roses trémières* richement harmonieuses ; M^me^ Cresty ; M^lle^ Dybrowska ; M. Picou, qui a fait un ensemble très décoratif avec des boules de neige souplement modelées et des pavots d'un rouge éclatant; M. Flornoy, qui sait faire tourner sous le regard ses *Hortensias bleus* dans un pot de faïence; M. Rivoire, beaucoup moins intime, mais d'une habileté de main prestigieuse; M^lle^ Salard, avec ses *Chrysanthèmes*, fleur à la mode, et si jolie fleur.

Les graveurs sont peu nombreux, mais ils méritent tous d'être cités. M. Bellanger a reproduit sur bois, avec une finesse extrême, le fronton du projet de monument à Victor Hugo par le sculpteur Dalou ; son burin a trouvé des égratignements particuliers pour exprimer l'aspect d'un fusain de Lhermitte, *le Sabotier*. Connaissez-vous la « gravure d'or » ? Si nous n'étions pas renseigné par le catalogue, nous n'aurions jamais pensé à désigner sous ce nom une *Idylle* de M^lle^ Le Doux, qui a l'air d'un émail, mais qui est, en tout cas, ravissante. Moins aimables, mais d'un plus grand art, les quatre eaux-fortes de M. Léonfanti, qui ont pour caractère la franchise et la sobriété des vieux maîtres, à un degré quelque peu moindre, naturellement. M^lle^ Poynot manque précisément de cette sobriété, mais elle manie l'eau-forte avec une habileté si remarquable, et elle réunit tant de qualités diverses ! Sa *Palombella*, d'après Henner, et sa *Paysannerie*, d'après Debat-Ponsan, seraient certainement récompensées, si l'article 14 du règlement de l'exposition d'Angers n'avait pas dit expressément : « Il ne sera pas décerné de récompenses ».

Pour la sculpture, citons vite les bustes de MM. Belouin, Macé, Saulo, et d'élégantes courses de chevaux par M. le comte de Ruillé. Cela fait, il faudra mettre hors de pair un petit bronze du grand sculpteur Rodin. Pas joli, le sujet ! Une vieille femme nue, assise sur un rocher ou elle s'appuie de la main, une jambe repliée, la tête profondément baissée. Vous devinez les sillons et les crevasses qui parcourent ce corps raviné comme un terrain sous des pluies torrentielles, les méplats avachis qui remplacent des formes peut-être belles jadis... Est-ce l'âge tout seul, n'est-ce pas aussi la misère ou la douleur morale qui a réduit ce corps dans un pareil état ? Quelle a été l'idée de l'artiste en choisissant un pareil modèle pour le plaisir de nos yeux ? On nous dit que ce bronze représente l'une des figures qui se

trouvent au seuil des portes de l'enfer. S'il en est ainsi, le côté intellectuel de cette œuvre étrange gagnera quelque chose en logique et en clarté. Mais le génie de l'artiste est déjà là tout entier. Que l'on approuve ou que l'on blâme le choix de son sujet, il est impossible de ne pas voir derrière ce petit bronze un grand artiste qui sait pétrir du pouce et faire jaillir de la glaise, quoi ? la vie, élément essentiel de l'art ; la vie sous une forme à la fois générale et individuelle. Le bronze de M. Rodin nous a fait penser tout de suite à Rembrandt, qui, dans sa peinture comme dans ses eaux-fortes, savait si bien transfigurer la laideur sans lui ôter son caractère, ou plutôt en accentuant ce caractère, et produisait ainsi des chefs-d'œuvre. Sans aucun doute, toutes choses égales d'ailleurs, il est dans la nature de nous tous de préférer un type merveilleux tel que celui de la Vénus de Milo, par exemple; mais il n'en est pas moins vrai que la laideur même, vue par l'œil d'un artiste, peut servir de prétexte à de superbes œuvres d'art.

Pour l'architecture, nous avons remarqué un élégant projet de monument pour la mémoire de Grégoire Bordillon, bienfaiteur de la ville, et une très intéressante restitution du superbe château d'Angers avec ses hautes murailles et ses nombreuses tours, tel qu'il était encore au xv^e siècle. M. Beignet, architecte, a conçu, et M. Rochereau, serrurier à Angers, a exécuté en fer forgé une fort jolie porte latérale d'appui de communion. Ce travail n'a qu'un défaut, c'est d'être parfait comme une pièce d'horlogerie. Nos anciens batteurs de fer se servaient de l'œil plus que de la règle et du cordeau ; cela donnait à leur œuvre quelque chose d'ingénu et de fort, que nous avons peine à retrouver aujourd'hui.

La reliure est un art, tout le monde le sait ; il est même permis de dire que cet art est particulièrement français. M. Ch. Girard, en ce genre, n'invente pas, mais il imite avec une grande habileté les reliures du xvi^e, du xvii^e et du xviii^e siècle.

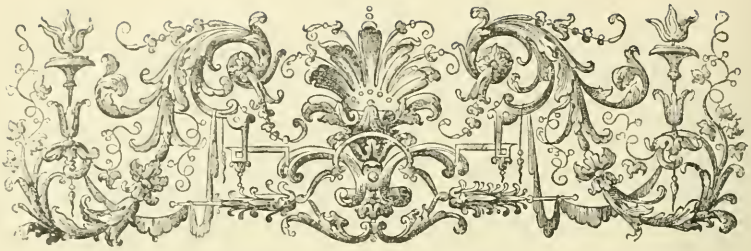
La photographie aussi est un art, quoique de bons esprits pensent le contraire. Il ne serait pas très difficile de prouver que l'appareil photographique est un outil comme le pinceau, et que les meilleurs photographes sont ceux qui savent choisir, poser, éclairer leur modèle selon les lois de l'art. A ce point de vue, nous croyons pouvoir dire que M. Fernand Bertault est un artiste.

Faut-il pousser jusqu'au paradoxe apparent et dire qu'un piano est un objet d'art, même quand il n'est pas orné de sculptures et de peintures? Au Salon et peut-être même à une exposition des Arts décoratifs de Paris, on n'y songerait pas. A Angers, on a eu raison d'admettre les pianos, non comme appartenant aux arts du dessin, mais comme tenant d'aussi près que possible à l'art musical. Un facteur de pianos qui a trouvé le moyen de donner la largeur de son et le velouté aux notes aiguës des gammes supérieures se montre, par là même, tout à fait artiste. Voilà pourquoi on a bien fait d'exposer parmi les œuvres de sculpture, de serrurerie et de photographie, un piano de M. Lépicier.

Nous allions poser notre signature au bas de ces lignes, lorsqu'aux *addenda* du catalogue nous avons trouvé une œuvre assez importante : *Le lendemain* de M. Laurent Desrousseaux. C'est sans doute le lendemain d'une tempête, car plusieurs personnages, debout ou à genoux, entourent un cadavre qui a dû passer la nuit dans la carcasse du navire échoué où il se trouve en ce moment. M. Laurent Desrousseaux est un habitué des Salons de Paris. Il est habile, il voit assez juste les tons, les valeurs et les attitudes. Un peu plus de sincérité et d'émotion devant la nature ne gâterait rien dans cette œuvre, qui est d'ailleurs fort intéressante telle quelle.

Voilà une étude plus longue que celles qu'on accorde généralement dans les journaux de Paris aux expositions de province. Nous ne croyons pourtant pas avoir signalé un seul ouvrage dépourvu de valeur, et peut-être même en avons-nous oublié plus d'un qui aurait mérité d'être mentionné. C'est dire que l'exposition d'Angers a débuté d'une façon brillante.

E. D.-G.



# JULES DUPRÉ [1]

## II

ULES DUPRÉ débuta au Salon en 1831 ; mais, comme nous l'avons vu, il faisait de la peinture plusieurs années avant cette date. M. Jules Claretie, qui a vécu dans l'intimité du maître et s'est souvent renseigné près de lui, parle d'un tableau antérieur à 1830 ; il s'agit d'une œuvre d'un genre particulier : « Dupré, le grand peintre des chênes, un des poètes de la forêt, a pourtant fait des études de villes, quelque chose comme des Canaletti, genre mis à la mode depuis quelques années par les peintres de la « modernité ». Il existe de lui un tableau sur châssis, représentant le port Saint-Nicolas, tout peuplé de voitures, de marchandises, de paysans débarquant des légumes, de charrettes, de chevaux et même de poules. Le pont

[1] V. l'*Artiste* de novembre 1889, II, 364).

Royal apparaît. A droite se montrent les arbres du jardin des bains Vigier, des peupliers et des ormes. Effet gris, gai, grouillant, de très jolies touches sur les voitures, une grande habileté de main. Il y a là comme une recherche de Bonington et déjà un grand progrès sur Demarne, Leprince; mais le maître s'y tient encore dans l'école du passé; joli tableau néanmoins, il date d'avant 1830 problablement. » A cette époque le maître n'est pas en possession complète de son art, il hésite, il en est encore aux hardiesses, — très disciplinées malgré les apparences, — que Bonington avait enseignées à ses camarades les romantiques français. Dupré, gris, Dupré posant de très jolies touches avec une très grande habileté de main, c'est le Dupré de la veille ; il nous prépare le vrai Dupré, mais quelle distance l'en sépare encore !

Sauf pendant les premières années de sa carrière, le grand paysagiste n'exposa que rarement au Salon. Il produisit beaucoup pourtant, mais ses tableaux, le plus souvent vendus à l'avance, allaient enrichir les galeries particulières, aucun bruit ne se faisait autour d'eux, car Dupré avait horreur de la réclame. Au Salon de 1839 il parut avec un tableau dont il a fréquemment repris le thème, sur lequel il a exécuté les plus charmantes variations, *Animaux passant un gué :* des eaux calmes, quelques grands arbres, un troupeau de vaches passant à gué ou venues pour s'abreuver, au soleil couchant. Ce motif reparaît souvent dans son œuvre sous des titres divers et avec des modifications importantes.

On doit placer vers 1840 l'exécution par Jules Dupré des *Batailles de Hondschoote et de Wattignies*, dont la première se trouve au musée de Lille. Dupré peintre de batailles, voilà qui est pour surprendre au premier abord. Un jour Eugène Lami, qui avait reçu la commande des deux batailles dont je viens de dire les noms, se souvint que Van der Meulen et Huismans avaient collaboré ensemble ; il proposa à Jules Dupré, qui accepta, d'essayer, suivant cet illustre exemple, de faire à eux deux les tableaux commandés. Avec sa vaillance habituelle le paysagiste, se mit à l'œuvre avec des documents que lui fournit son confrère ; *Hondschoote* fut bientôt complètement ébauché. Ce fut alors le tour d'Eugène Lami ; mais la verve endiablée de l'artiste se trouva comme paralysée tout à coup : les tons gris atténués et fins, qu'il trouvait d'ordinaire sur sa palette, ne pouvaient

supporter le voisinage des vigueurs de coloration du maître paysagiste. Après plusieurs essais infructueux, il fallut y renoncer : ceci avait tué cela. Lami appela à son aide le peintre Godefroy, qui exécutait les fonds de paysages dans les tableaux d'Horace Vernet ; à eux deux ils peignirent un *Hondschoote* fort convenable et un *Wattignies* auquel il n'y a rien à dire. On peut voir les deux tableaux au musée de Versailles. Godefroy demanda à Lami, pour sa rémunération, la vraie *Bataille de Hondschoote* par Dupré; elle figure aujourd'hui au musée de Lille, qui l'a acquise de Godefroy lui-même.

Le Salon de 1852 fut le dernier Salon annuel auquel le maître exposa. Mais il était représenté par de nombreux tableaux à une exposition qui eut lieu, en 1860, au boulevard des Italiens; ses envois étaient : le *Troupeau de bétail traversant un gué,* le *Troupeau s'abreuvant dans une mare au pied d'un chêne,* un *Torrent dans la Creuse,* la *Chaumière normande*, le *Chemin traversant un bois dans les Landes*, la *Mare au soleil couchant,* la *Clairière*, et le *Berger conduisant un troupeau.* Voici comment s'exprimait Théophile Gautier à propos de cette exposition : « Une réputation qui jadis jeta un vif éclat et qui depuis était un peu rentrée dans l'ombre, la réputation de Jules Dupré, dissipant les brouillards interposés entre elle et le public, rayonne comme une aurore enflammée à cette exhibition du boulevard des Italiens. Non par frivole bouderie, mais lassé d'une lutte corps à corps avec la nature, tout jeune encore, le grand artiste qu'on nomme Jules Dupré s'était retiré de l'arène. Il avait voulu peindre la lumière, faire frissonner l'eau, courir la sève dans les feuillages, et, avec des audaces et des efforts de Titan, il escaladait les cieux pour rapporter au bout de son pinceau une paillette de soleil. S'il a travaillé depuis, c'est dans son atelier, au fond des grands bois, et, le soir, effaçant sa toile ou la retournant contre le mur pour ne plus la regarder. Que d'essais réussis, que de chefs-d'œuvre perdus par cet inquiet génie, toujours ivre de son idéal, toujours mécontent de lui-même ! » C'était là la véritable raison de son abstention aux Salons annuels : le fier artiste fuyait la cohue pour trouver le recueillement.

Je ne crois pas que Jules Dupré se soit jamais essayé à graver à l'eau-forte, mais il a exécuté pour l'*Artiste* un certain nombre de lithographies, en voici la nomenclature : *Vue prise à Alençon,* le

*Pacage limousin, Un moulin dans la Sologne, Vue prise en Normandie, Vue prise dans le port de Plymouth, Vue prise en Angleterre* (d'après son tableau du Salon de 1836), *Les bords de la Somme.* Ces lithographies sont exécutées simplement mais avec beaucoup de largeur et une belle entente de l'effet. La plus remarquable de toutes me paraît être *Le Pacage limousin*, les noirs en sont fort beaux, très intenses, mais non opaques; les demi-teintes légères sont employées avec sobriété, l'aspect présente une énergie dont les derniers lithographes nous ont malheureusement déshabitués.

CAMILLE LEYMARIE.

# UNE ÉDITION NOUVELLE DE « POLYEUCTE »

*Pierre Corneille.*

Désireux de figurer à l'Exposition universelle avec une œuvre digne de la vieille réputation de leur maison, les grands éditeurs de Tours, MM. Alfred Mame et fils, ont fixé leur choix sur une édition de *Polyeucte*, et ce choix leur a été dicté par les traditions même de leur librairie essentiellement catholique et classique. Ces traditions, au surplus, ne se bornent pas là : l'art et le goût, qui sont de fondation dans la maison, ont largement contribué à faire de ce livre un de ceux qui ont été l'honneur de la librairie française à l'Exposition de 1889. Nul ouvrage n'a été plus admiré, nul ne méritait mieux de l'être. On sait quelles admirables publica-

*Le songe de Pauline.*

*Le martyre.*

Frises dessinées par Léon Leniept, gravées par Léon Rousseau, pour *Polyeucte*.

tions sont les belles éditions des grands classiques, imprimées par la maison Mame; avec quel soin, quelle tenue, et, pour tout dire en un mot, quel style, typographiquement parlant, elle sont été établies. Le *Polyeucte* qui vient d'être mis au jour, renchérit encore sur celles-là par la splendeur du format, les magnificences de l'illustration et de l'ornementation, par les recherches d'érudition qui y ont concouru.

Jamais le chef-d'œuvre de Corneille n'avait revêtu une forme aussi magnifique, telle qu'on la souhaiterait pour tous les chefs-d'œuvre. Composé avec des caractères spécialement fondus pour cette édition, d'après les types des Didot qui firent la célébrité des éditions du Louvre, mais avec certaines modifications qui ajoutent à leur élégance, sans en altérer la belle ordonnance, le texte du grand Corneille a une ampleur superbe, qui, à la lecture, semble en accentuer la majesté. D'ailleurs, par un scrupule très louable, nulle annotation au bas des pages, nul renvoi qui en vienne amoindrir la pure physionomie; les notes et les commentaires ont été rejetés à la fin du volume, en des appendices spéciaux où sont traitées les diverses matières qui ont trait à l'œuvre du poète.

L'illustration comprend un portrait de Corneille et cinq grandes compositions, se rapportant à chacun des actes de la tragédie. M. Albert Maignan a été chargé par les éditeurs de dessiner ces compositions. Le peintre a apporté beaucoup de conscience dans cette tâche extrêmement ardue, il est juste d'en convenir; ce n'est assurément pas chose aisée que de faire vivre pour les yeux les personnages que le poète a créés à la taille de son génie; et si, en thèse générale, toute illustration d'un livre est fatalement décevante en ce que la main de l'artiste est impuissante à réaliser ce que l'imagination individuelle de chaque lecteur a rêvé, combien plus illusoire nous paraît à l'avance le succès quand il s'agit de nous représenter les figures surhumaines des héros de *Polyeucte*, qui ne vivent que par les sentiments les plus nobles, les passions les plus sublimes! Où trouver en ce temps profondément sceptique, l'artiste capable — tel Delacroix pour Shakespeare ou Eschyle — d'une inspiration assez élevée pour se hausser jusqu'au génie de Corneille et l'interpréter par des formes plastiques? Loin de nous la pensée de faire son procès à M. Maignan et de marquer à son endroit l'ombre d'une intention désobligeante :

*Melle Duclos* (1670-1748), d'après un portrait de NATTIER appartenant à M. Alexandre Dumas.

l'entreprise était singulièrement difficile, c'est déjà un honneur de l'avoir tentée. Le côté dramatique et pittoresque par lequel il l'a abordée lui a fourni d'heureux effets ; la scène du quatrième acte,

dans laquelle il a groupé Polyeucte et Pauline, est d'un beau sentiment. MM. Bracquemond, Waltner, Le Couteux et Boilvin, chargés d'interpréter à l'eau-forte les compositions de M. Maignan, les ont rendues avec une rare habileté. La gravure du portrait de Corneille avait été réservée à Ferdinand Gaillard, mais la mort l'a empêché de terminer son œuvre, et c'est à M. Burney, un de ses élèves les plus distingués, qu'est échu le soin de l'achever; il s'en est acquitté tout à son honneur.

Dans ce bel ouvrage, un des éléments qui n'est pas le moins intéressant, c'est l'ornementation du texte, qui comprend les frises, les lettres ornées et les culs-de-lampe. L'artiste qui a traité cette partie s'y est montré dessinateur de goût, ingénieux et délicat. Par un commerce assidu avec les documents graphiques du dix-septième siècle, M. Leniept a réussi à merveille à s'assimiler très exactement le style décoratif du temps, sans que cette fréquentation ait nui en rien à sa propre originalité. Dans quelques vignettes reproduites ici d'après l'ouvrage publié par la librairie Mame, le lecteur ne manquera pas d'apprécier les charmantes qualités de décorateur dont il a fait preuve, secondé en cela par un graveur de mérite, M. Léon Rousseau, dont l'éducation technique a été faite à la maison de Tours

Après ce rapide aperçu de l'aspect artistique, si nous considérons le côté critique et historique de la publication, nous devons mentionner d'abord l'introduction écrite par M. Léon Gautier, de l'Institut. Cette étude emprunte à la compétence que l'auteur a acquise en matière d'érudition littéraire, une autorité toute spéciale; elle précise le caractère des personnages et fait justice des objections qui, depuis l'origine, ont été rééditées contre la tragédie chrétienne de Corneille. Au reproche de « fanatisme » qu'on a tant de fois renouvelé contre le personnage de Polyeucte, M. Gautier oppose un fier argument, qui est aussi d'une profonde justesse, c'est que les actes héroïques, un peu fous même, sont utiles au développement de toute vie religieuse et sociale. « En somme, ajoute-t-il, on voudrait un Polyeucte « juste « milieu » ; mais j'ose me demander, non sans quelque hésitation, ce que serait devenue l'humanité si elle n'avait jamais été que « juste « milieu ». Une telle modération lui aurait sans doute épargné bien des crimes, mais elle l'aurait, je pense, rendue incapable de certaines grandeurs sans lesquelles ce monde ne saurait vivre. » Ne faudrait-il

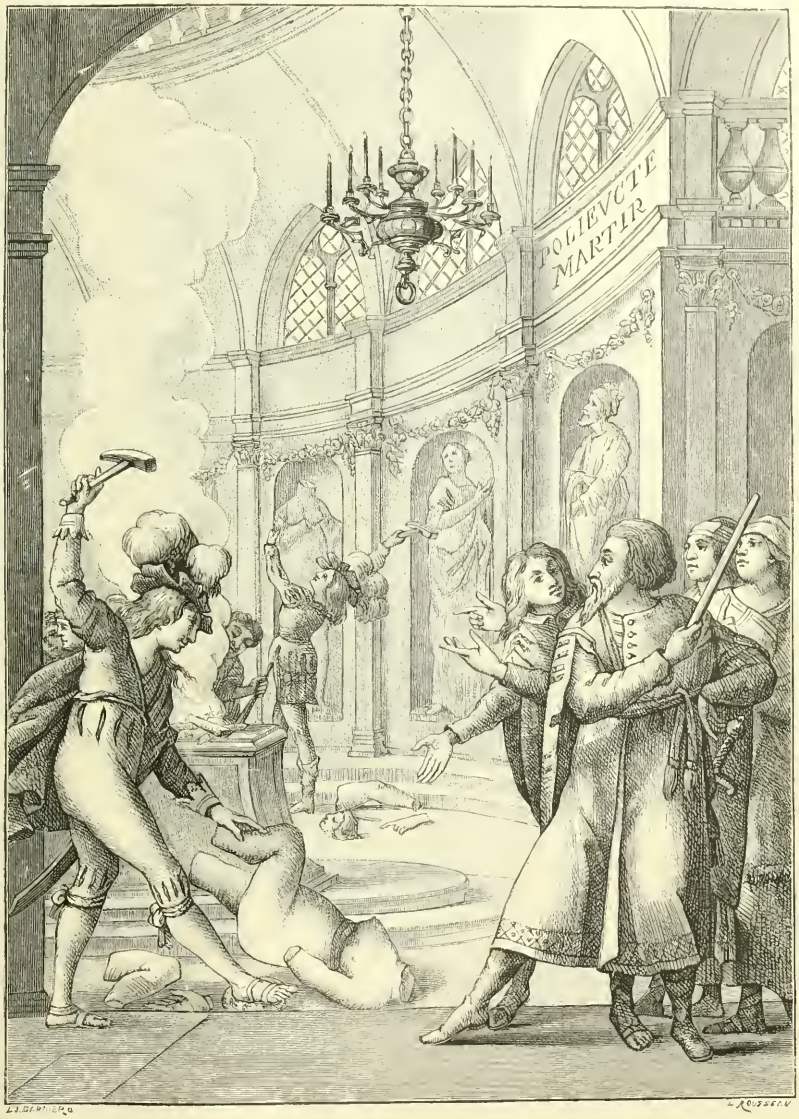
*Portrait de Rachel*

pas renoncer à comprendre cette œuvre sublime si on la jugeait en dehors du sentiment chrétien ?

Sous le titre d'*Éclaircissements* sont groupés, à la fin du volume, les commentaires qui ont pour objet l'étude des origines de *Polyeucte* dans la légende et dans l'histoire; des recherches sur les procès des martyrs, aux premiers temps du christianisme; enfin l'histoire de l'œuvre au théâtre et les jugements de la critique. Sur ces divers sujets les renseignements sont présentés avec l'érudition la plus complète et s'appuient sur d'intéressants documents ; parmi ces derniers nous citerons les reproductions de peintures, sculptures et autres monuments relatifs à l'histoire des martyrs, qui accompagnent la notice de M. Paul Allard. L'interprétation du drame de Corneille, les costumes, les décors, la mise en scène ont fourni à MM. Léon Le Grand et Édouard Garnier la matière de deux curieux chapitres sur le théâtre en France. Entre bien d'autres particularités, il n'est pas sans intérêt de retenir que le rôle de Polyeucte avait toujours été, jusque vers le milieu de ce siècle, délaissé ou dédaigné par les grands tragédiens, qui le considéraient comme secondaire et indigne de leur talent, l'abandonnant aux débutants ou aux comédiens de deuxième ordre ; leurs préférences étaient pour le rôle de Sévère, beaucoup plus noble à leur yeux. C'est Beauvallet qui, le premier, remit en honneur et en sa vraie place le personnage de Polyeucte. La Champmeslé, M^lle^ Duclos, M^lle^ Gautier, Adrienne Lecouvreur, la Clairon, Rachel, pour ne citer que les plus célèbres, ont interprété le rôle de Pauline. A propos de Rachel, Jules Janin a écrit : « Elle était surtout la Pauline de Corneille, en tout ce quatrième acte admirable et rempli des émotions les plus touchantes. Et comme elle disait jusqu'aux nues ce grand cri :

Je sais, je vois, je crois, je suis désabusée !

« En ce moment solennel tout brillait, tout parlait, tout brûlait dans cette personne héroïque. Elle avait dix coudées, elle était immortelle. » Les noms des principaux comédiens dont la critique ait conservé le souvenir pour la supériorité avec laquelle ils ont joué le rôle de Sévère, sont ceux de Baron, de Lekain et de Talma. Dans les notices dont nous parlons, les détails abondent sur le jeu de tous ces acteurs, sur leur façon de comprendre leurs rôles, sur leurs cos-




Frontispice de la première édition de *Poly-eucte* (1643)

tumes. Il est plaisant de constater aujourd'hui, sur ce dernier point, combien peu de souci on eut, au théâtre, de la vérité historique, au dix-septième et au dix-huitième siècle, en voyant le ridicule des costumes alors en usage dans la tragédie, et dont le frontispice de l'édition originale reproduit ici, d'après le livre publié par la librairie Mame, donne une idée fort exacte.

Une bibliographie de *Polyeucte*, faite avec le soin le plus minutieux, termine cette incomparable édition, pour laquelle, on le voit, rien n'a été négligé de ce qui pouvait la rendre instructive et attrayante, documentaire et artistique. Il serait difficile de dire quel concours d'efforts multiples et de talents divers il a fallu pour réaliser ce magnifique ouvrage, et quelle admirable entente de l'art typographique pour les coordonner dans cette belle harmonie qui reste le secret des publications sorties de la grande librairie de Tours.

PIERRE DAX

Imp. A. Porcabeuf — Gery Bichard

LE JOUEUR DE BASSE

# POÉSIES

## LE JOUEUR DE BASSE

(D'APRÈS LANCRET)

*Les cheveux bouclés et poudrés de frais,*
*Coquet et charmant sous l'habit de soie,*
*L'artiste, le cœur plein d'intime joie,*
*Berçant son loisir, joue à sons discrets.*

*Or, un rossignol s'est posé tout près,*
*Sur un églantier dont la branche ploie,*
*Et, n'osant bouger de peur qu'on le voie,*
*En flûtements doux semble dire : « Après ? »*

*Le musicien module et varie*
*Un thème des* Sept Douleurs de Marie,
*L'oratorio du vieux Scarlatti.*

*Mais sans s'attarder aux plaintes dolentes,*
*Il s'égaye et perle en fins staccati*
*Un air de ballet des* Indes galantes.

*THÉODORE MAURER.*

# LA PATINEUSE

*Il gèle ferme et sur les lacs*
*Glacés par la bise hivernale,*
*La patineuse matinale*
*Dessine ses hardis zigzags.*

*Dans la moiteur de sa pelisse*
*Bravant les frimas du matin,*
*Sur l'arête de son patin,*
*Légère et rieuse, elle glisse.*

*Le petit nez au vent, le corps*
*Cambré, la taille provocante,*
*Elle est la mondaine élégante*
*Et la reine de tous les sports.*

*Et tandis qu'alerte, elle passe,*
*Souriante à tous les saluts,*
*Les cygnes, qui ne nagent plus,*
*Envieux, jalousent sa grâce.*

*Elle aime l'hiver rigoureux,*
*Les bals, les soupers, les premières,*
*Et sous la clarté des lumières,*
*Les diamants jetant leurs feux.*

*Mais n'ayez crainte qu'elle oublie*
*Celui qui sans abri, sans pain,*
*Souffrant du froid et de la faim,*
*Lui tend la main et la supplie.*

*Pour ses plaisirs payant rançon,*
*Elle sait, du bien coutumière,*
*Cacher toujours son aumônière*
*Dans le duvet de son manchon.*

*PAUL FERRIER*

## A CELLE QUI N'EXISTE PAS

*Des vivantes, pour Toi, j'ai laissé la caresse.*
*Sans espoir d'accomplir mon rêve et mes desseins*
*Et de cueillir les fleurs neigeuses de tes seins,*
*A Toi j'ai réservé ma moisson de tendresse.*

*Des vulgaires amours dédaignant les larcins,*
*Sans rien te demander je me donne, ô Maîtresse!*
*Et j'ai dit aux désirs de ma chaste jeunesse :*
*Envolez-vous vers Elle en radieux essaims.*

*Quand je suis heureux, c'est que ta lèvre extatique,*
*M'effleurant d'un baiser douloureux et mystique,*
*M'a souri doucement ou m'a parlé tout bas;*

*Et sachant que mon rêve est un rêve impossible,*
*Mais sûr de te savoir à tous inaccessible,*
*Je t'adore, certain que Tu n'existes pas.*

---

## CHEVALERIE

*Jadis, au temps lointain des paladins errants,*
*La cuirasse d'airain couvrait un cœur fidèle,*
*Et, si Dieu conquérait par les gestes des Francs,*
*Eux n'auraient pas compris le Paradis sans Elle;*

*Car votre âme rêvait, ô rudes conquérants!*
*Quand vos nefs sur la mer voguaient à tire d'aile,*
*Tout autant de la Dame au front clair, aux yeux francs,*
*Que d'Ascalon la blanche ou Byzance la belle.*

*Moi, c'est devant la table ou je penche mon front,*
*Suivant avec effort la pensée au vol prompt,*
*Que je te vois passer avec ta grâce exquise.*

*Mais ces divers combats veulent le même cœur,*
*Et je pourrai, le jour où je serai vainqueur,*
*Comme un preux d'autrefois, dire : Je t'ai conquise!...*

# LARME D'ÉTOILE

*J'ai rêvé d'un amour doux, et tendre, et puissant,*
*Qui me verse la force aux heures de tristesse,*
*Apaise mes douleurs avec une caresse*
*Et d'un regard mouillé rafraîchisse mon sang.*

*Jamais je n'ai trouvé l'idéale maîtresse.*
*Comme un brouillard des prés, au matin blanchissant,*
*Mon rêve s'est enfui de mon cœur bondissant*
*Et l'aube froide et rose a chassé la tendresse.*

*Mais, aux lèvres des fleurs j'ai cueilli des murmures,*
*Et les soupirs d'amour que disent les ramures,*
*Où la brise du soir met d'étranges aveux :*

*Et, parfois, j'ai senti tomber du ciel sans voile,*
*Quand les vents de la nuit effleuraient mes cheveux,*
*Dans mon cœur solitaire une larme d'étoile.*

*LOUIS FARGES.*

[illegible] [illegible]

[illegible] [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] [

# CHRONIQUE

On a débarrassé tout récemment, des échafaudages qui les dissimulaient aux regards des visiteurs, les peintures que M. Joseph Blanc vient de terminer, aux murs du Panthéon. Le sujet qui lui avait été dévolu dans le vaste projet de décoration picturale du monument, élaboré par le marquis de Chennevières, alors directeur des Beaux-Arts, était emprunté à l'histoire de Clovis. Il comprend quatre entre-colonnements, dont trois sont occupés par le *Vœu de Clovis à la bataille de Tolbiac;* le quatrième est rempli par un épisode distinct, le *Baptême de Clovis*.

Dans une note communiquée à M. de Chennevières par M. Joseph Blanc lui-même, ce dernier a indiqué la pensée de son œuvre au moment où il l'a conçue et telle qu'il l'a exécutée : nous ne saurions mieux faire que de la reproduire ici pour en donner une description exacte, à laquelle l'artiste a très scrupuleusement conformé l'exécution.

« *Entre-colonnement de gauche :* L'armée ennemie s'avance au galop des chevaux comme une immense vague. Le roi des Allemands, menacé par l'archange saint Michel, détourne son cheval et s'apprête à fuir; dans les airs l'archange Raphaël ou Gabriel tient déployé l'étendard de la Croix dont il repousse les lances ennemies.

« *Centre :* Clovis, qui déjà trois fois a reculé, pense au Dieu dont lui a parlé Clotilde; il lève les yeux au ciel, étend les bras et fait vœu de se faire chrétien, si seulement il sort sain et sauf de cette bataille. Son fils Théodoric, désarçonné, cherche à repousser le cheval de son père; mais l'ani-

mal, plein encore de la bataille, recule avec peine. Dans le ciel, le Christ entend la prière et d'une main entr'ouvre les nuages pour faire place à l'armée céleste; de l'autre, il indique aux anges l'armée ennemie qu'ils doivent mettre en fuite; des anges sonnent de la trompette, un autre tire l'épée; dans les nuages quelques autres lancent des foudres. » C'est ce fragment de la fresque de M. Joseph Blanc, qui est reproduit dans la gravure ci-contre.

« *Entre-colonnement de droite :* Sighebert, roi des Ripuaires, blessé à la jambe, est tiré de son cheval par ses compagnons et porté à l'écart. Les soldats fuient dans les chariots gardés par des femmes qui les repoussent. L'une d'elles, dans son désespoir, jette son enfant au milieu des fuyards, préférant le voir mort que vivre fils d'un lâche; un autre repousse l'étendard gaulois et d'un geste indique leurs ennemis; dans le ciel, un ange montre Dieu qui vient en aide aux Franks et fait prendre courage aux vaincus. Voici ce que je trouve dans Henri Martin : « Sighebert, roi des « Ripuaires, ayant été atteint d'une blessure au genou et forcé de quitter « le combat, le désordre se mit parmi ses soldats, et toute l'armée franke « commença de plier et de pencher grandement vers sa perte. » Vous voyez combien cela est clair, et je me félicite d'avoir mis cette figure de Sighebert dans ma composition; du reste, si vous vouliez avoir quelques détails de plus, voyez la page 241 du premier volume de l'*Histoire de France* par Henri Martin, il suit pas à pas le texte de Grégoire de Tours, ou, pour mieux dire, il le donne en entier.

« *Le baptême :* Clovis vainqueur remplit son vœu. Il est debout dans la piscine, vêtu de blanc comme les néophytes. Saint Rémy, debout derrière lui, abaisse la tête et tient de la main droite la coquille pleine de l'eau du baptême; il lève les yeux au ciel et semble remercier Dieu de la joie qu'il éprouve à voir ce chef frank se courber enfin et devenir chrétien. Clotilde, à genoux, assiste à cet acte et prie Dieu avec reconnaissance; quelques guerriers se dépouillent de leurs vêtements et se préparent à prendre la place de leur chef; un compagnon de Clovis garde ses vêtements et ses armes; les trompettes retentissent. »

On doit féliciter hautement M. Joseph Blanc des admirables qualités de dessinateur et de décorateur dont il vient de donner une preuve éclatante dans l'exécution de cette fresque. Il a pleinement réalisé les espérances que notre éminent collaborateur, M. de Chennevières, avait fondées sur son talent et dont il parlait dans *l'Artiste* lorsque, dans ses articles sur les *Décorations du Panthéon*, il écrivait, au sujet de l'œuvre future de M. Joseph Blanc : « Il est permis de pressentir que l'ensemble de son travail sera celui qui, après la peinture de Puvis de Chavannes, fera le plus étroite-

ment corps avec la muraille de l'édifice. » Quelques-uns pourront peut-être trouver à reprendre au caractère, plutôt profane et païen que religieux, du groupe des figures célestes : nous estimons que les superbes qualités « d'harmonieux et tranquille décorateur et de vigoureux dessinateur » qui se sont affirmées une fois de plus, et avec éclat, dans cette vaste composition, sont dignes de tous éloges.

---

Un peintre de talent, l'un des plus justement appréciés parmi les artistes qui composent la Société des aquarellistes français, Ferdinand Heilbuth, vient de mourir à Paris. Il était né à Hambourg en 1826 ; après avoir quelque temps séjourné à Rome, il vint s'établir à Paris où il fut l'élève de Gleyre. Il s'adonna à la peinture de genre et d'histoire et y apporta une distinction peu commune, une certaine habileté de composition et une élégance d'exécution assez rare en ces sortes d'œuvres. Lorsque la vogue revint à l'aquarelle, Heilbuth produisit, par ce procédé qu'il a largement contribué à remettre en honneur, des œuvres exquises qui tiennent autant du paysage que du tableau de genre et où il a excellé à grouper des fines silhouettes de Parisiennes dans des sites ensoleillés, dans des parcs élégants, au bord de pièces d'eau qui s'égaient de canotiers et de mondaines élégantes. C'est surtout par ses aquarelles que s'est faite sa réputation.

Naturalisé Français depuis une dizaine d'années, Heilbuth s'est rappelé que la France avait fait sa célébrité, en laissant toute sa fortune pour venir en aide aux artistes nécessiteux. Il a légué la nue propriété de sa fortune, qui est considérable, à la caisse de secours pour les artistes, fondée par le baron Taylor. Tout ce que contient son atelier, sa galerie de tableaux, son mobilier seront réalisés en vente publique, conformément à ses volontés ; le produit de cette adjucation, joint à celui de la vente de son hôtel de la rue Ampère, formera le capital qui appartiendra à l'association des artistes, et dont l'usufruit sera attribué à divers membres de la famille de l'artiste. Par là Heilbuth a bien mérité de sa patrie d'adoption.

---

On se rappelle qu'il y a quelques années le conseil de fabrique de l'église Saint-Gervais avait aliéné cinq tapisseries célèbres, qui se trouvaient dans cette église et représentaient la vie des saints Gervais et Protais. Cette vente faite indûment amena l'intervention du Conseil municipal de Paris et fut annulée par les tribunaux, à la suite d'une action judiciaire intentée par la préfecture de la Seine. La ville de Paris rentra en possession de ces magni-

fiques tapisseries. Elles viennent d'être placées dans le musée municipal d'Auteuil, récemment installé, comme on sait, dans un immeuble que possède la Ville dans la rue La Fontaine, et servant précédemment d'entrepôt pour les appareils à gaz du service municipal, et à la fois de dépôt pour les statues et autres œuvres d'art qui ne recevaient pas une destination immédiate. Une aile nouvelle, qui vient d'y être édifiée, contient en outre plusieurs tableaux importants, notamment l'*Incendie* de Courbet et la *Fête du 14 Juillet* de Roll.

*Le Directeur-Gérant :* Jean Alboize

LE MANS. — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER

# TABLE DES MATIÈRES

## DU TOME DEUXIÈME DE 1889

JUILLET


*Jules Barbey d'Aurevilly.* — E. Ledrain ..... 1
*Essais sur l'histoire de la peinture française.* III. — Ph. de Chennevières ..... 11
*Donatello.* I. — Marcel Reymond ..... 17
*La collection Secrétan.* — Alphonse de Calonne ..... 25
*Le Salon de 1889 : La peinture orientaliste.* — Léonce Benedite ..... 32
— *La peinture historique et la peinture anecdotique.* — Jean Alboize ..... 44
— *La nature morte.* — Camille Leymarie ..... 51
— *La gravure.* — F. Courboin ..... 55
— *L'architecture.* — E. Loviot ..... 60
*Poésies : En Normandie.* — Émile Blémont ..... 64
*Chronique* ..... 71


AOUT


« *La mort de Marat* », *de David.* — E. Durand-Gréville ..... 79
*Essais sur l'histoire de la peinture française.* IV. — Ph. de Chennevières ..... 94
*Les lithographies de Delacroix,* — Germain Hédiard ..... 104
*La jeunesse d'Henri Regnault.* — Gustave Larroumet ..... 112
*Donatello.* II. — Marcel Reymond ..... 118
*M. Antonin Proust.* — Adolphe Aderer ..... 128
*Poésies : La libellule.* — Camille Saint-Saens ..... 133
— *Source tarie.* — André Lemoyne ..... 134
*Chronique* ..... 137


SEPTEMBRE


*Le Salon de Gand.* — Eugène Demolder ..... 154
*Donatello.* III. — Marcel Reymond ..... 161
*Les lithographies de Delacroix* (Suite). — Germain Hédiard ..... 168

*Le nettoyage de la « Ronde de nuit ».* — E. Durand-Gréville..... 177
*Le projet de décoration sculpturale du Panthéon.* — Gustave Larroumet..... 190
*Le mariage d'Angélique,* comédie-pastiche en un acte, en vers. — Joseph Gayda.. 202
*Chronique*..... 226
*Les Livres*..... 231

OCTOBRE

*Notice sur la vie et les ouvrages de M. Cabanel.* — Vicomte Henri Delaborde..... 235
*La peinture moderne à l'Exposition universelle.* — Gaston Schefer..... 248
*Le nettoyage de la « Ronde de nuit »* (Suite). — E. Durand-Gréville..... 252
*Les lithographies de Delacroix* (Fin). — Germain Hédiard..... 262
*Donatello.* IV. — Marcel Reymond..... 275
*Lettre au directeur de* L'Artiste. — Eugène Baudouin..... 285
*Le mariage d'Angélique,* comédie-pastiche en un acte, en vers (Fin). — Joseph Gayda..... 288
*Chronique*..... 306

NOVEMBRE

*Émile Augier.* — Louis Besson..... 315
*Essais sur l'histoire de la peinture française.* V. — Ph. de Chennevières..... 334
*Les envois de Rome.* — Paul Leprieur..... 344
*Le nettoyage de la « Ronde de nuit »* (Fin). — E. Durand-Gréville..... 350
*Les dessins de J.-P. Laurens pour les « Récits mérovingiens ».* — Outis..... 361
*Jules Dupré.* I. — Camillle Leymarie..... 364
*Poésies : Zingarelle.* — André Lemoyne..... 379
— *Crépuscule d'automne.* — Léonce Benedite..... 380
— *Sommeil d'enfant.* — Achille Rouquet..... 381
*Chronique*..... 383
*Les Livres*..... 393

DÉCEMBRE

*Drame lyrique et drame musical.* — C. Saint-Saens..... 395
*Essais sur l'histoire de la peinture française.* VI. — Ph. de Chennevières..... 405
*Les poètes féminins : Alfred de Musset.* I. — Louis Delzons..... 424
*Les sculptures de J. du Goullon au grand séminaire d'Orléans.* — Henry Jouin... 436
*L'exposition artistique d'Angers.* — E. D.-G..... 446
*Jules Dupré.* II. — Camille Leymarie..... 454
*Une édition nouvelle de* Polyeucte. — Pierre Dax..... 458
*Poésies : Le Joueur de basse.* — Théodore Maurer..... 467
— *La Patineuse.* — Paul Ferrier..... 468
— *Sonnets.* — Louis Farges..... 469
*Chronique*..... 471

# TABLE DES GRAVURES HORS TEXTE

JUILLET

*J. Barbey d'Aurevilly*, portrait gravé à l'eau-forte par Lucien Quarante.
*Judith*, groupe en bronze de Donatello (Loggia dei Lanzi, à Florence).
*Le Benedicite*, tableau d'André Crochepierre (Salon de 1889).

AOUT

*La mort de Marat*, tableau de Louis David.
*David*, statue en bronze de Donatello (Musée national de Florence), gravée à l'eau-forte par Eugène Decisy.
*Antonin Proust*, portrait peint par Edouard Manet (Exposition universelle), gravé à l'eau-forte par F. Courboin

SEPTEMBRE

*Saint Jean-Baptiste*, statue en marbre de Donatello (Musée de Bargello), gravée par A. Nargeot.
*Combat du Giaour et du Pacha*, d'après la lithographie originale d'Eugène Delacroix.
*Madame de Warens*, portrait peint par Largillière.

OCTOBRE

*La Ronde de nuit*, copie peinte par Gérard Lundens (1660) d'après Rembrandt (National Gallery).
*Le Christ pleuré par les anges*, bas-relief en marbre de Donatello (South Kensington Museum).
*Chien d'aveugle*, eau-forte de Lepic.

NOVEMBRE

*Émile Augier*, portrait gravé à l'eau-forte par F. Courboin d'après le tableau d'Édouard Dubufe (Musée de Versailles).
*Fortunatus au monastère de Poitiers*, dessin de Jean-Paul Laurens pour les « Récits mérovingiens ».
*Martyre*, tableau de J.-J. Henner (Salon de 1889), gravé à l'eau-forte par Henri Martin.

DÉCEMBRE

*Maturité*, gravure originale au vernis mou, par Félicien Rops.
*Le Joueur de basse*, tableau de Lancret, gravé à l'eau-forte par Géry-Bichard.
*Clovis à la bataille de Tolbiac*, fragment d'une fresque du Panthéon, par Joseph Blanc.

# TABLE DES GRAVURES DANS LE TEXTE

*La consultation*, d'après la lithographie d'Eugène Delacroix ..... 105
*Macbeth chez les sorcières* ..... 106
*Marguerite en prison* ..... 108
*Faust et Wagner suivis du barbet* ..... 108
*Duel de Faust et de Valentin* ..... 109
*Marguerite à l'église* ..... 109
*A*, lettre ornée d'après Th. de Bry ..... 128
*Jane Shore*, d'après la lithographie d'Eugène Delacroix ..... 170
*Entrée de Duguesclin à Pontorson* ..... 171
*Steenie* ..... 172
*Lion de l'Atlas* ..... 173
*Tigre royal* ..... 173
*Femmes d'Alger* ..... 176
*L*, lettre ornée d'après Th. de Bry ..... 177
*Plan du Panthéon avec l'indication de l'emplacement des divers monuments qui doivent former la décoration sculpturale* ..... 195
*Scène des comédiens d'Hamlet*, d'après la lithographie d'Eugène Delacroix ..... 265
*Hamlet devant la cadavre de Polonius* ..... 266
*Mort d'Ophélie* ..... 267
*Gœtz écrivant ses mémoires* ..... 269
*Gœtz recueilli par les Bohémiens* ..... 269
*Pierre Corneille*, dessin de L. Leniept, gravure de L. Rousseau ..... 458
Frises pour *Polyeucte* ..... 459
*Mlle Duclos*, d'après un portrait de Nattier ..... 461
*Portrait de Rachel* ..... 463
Frontispice de l'édition originale de *Polyeucte* ..... 465

# *AVIS AUX ABONNÉS*

1° Par suite d'une erreur d'impression, dans quelques exemplaires de la livraison d'août 1889, de l'*Artiste*, la page 94 est restée en blanc. Nous prions nos souscripteurs de vérifier si cette lacune existe dans leur exemplaire, et, dans ce cas, de vouloir bien nous en informer le plus tôt possible. Nous tenons à leur disposition un nouvel exemplaire de la feuille 6, dont la page 94 fait partie, destiné à remplacer la feuille défectueuse.

**Nous nous empresserons de le leur faire parvenir sur leur demande.**

2° A la suite de la présente livraison de janvier 1890 se trouve broché un carton comprenant les pages 463, 464, 469 et 470, dans lequel se trouve le *Portrait de Rachel*. Il est destiné à être substitué, dans ceux des exemplaires de la livraison de décembre 1889, où cette gravure, par suite d'un accident, a été mal tirée.

**Prière de faire cette vérification avant la reliure.**

*Portrait de Rachel*

pas renoncer à comprendre cette œuvre sublime si on la jugeait en dehors du sentiment chrétien ?

Sous le titre d'*Éclaircissements* sont groupés, à la fin du volume, les commentaires qui ont pour objet l'étude des origines de *Polyeucte* dans la légende et dans l'histoire; des recherches sur les procès des martyrs, aux premiers temps du christianisme ; enfin l'histoire de l'œuvre au théâtre et les jugements de la critique. Sur ces divers sujets les renseignements sont présentés avec l'érudition la plus complète et s'appuient sur d'intéressants documents ; parmi ces derniers nous citerons les reproductions de peintures, sculptures et autres monuments relatifs à l'histoire des martyrs, qui accompagnent la notice de M. Paul Allard. L'interprétation du drame de Corneille, les costumes, les décors, la mise en scène ont fourni à MM. Léon Le Grand et Édouard Garnier la matière de deux curieux chapitres sur le théâtre en France. Entre bien d'autres particularités, il n'est pas sans intérêt de retenir que le rôle de Polyeucte avait toujours été, jusque vers le milieu de ce siècle, délaissé ou dédaigné par les grands tragédiens, qui le considéraient comme secondaire et indigne de leur talent, l'abandonnant aux débutants ou aux comédiens de deuxième ordre ; leurs préférences étaient pour le rôle de Sévère, beaucoup plus noble à leur yeux. C'est Beauvallet qui, le premier, remit en honneur et en sa vraie place le personnage de Polyeucte. La Champmeslé, M^lle^ Duclos, M^lle^ Gautier, Adrienne Lecouvreur, la Clairon, Rachel, pour ne citer que les plus célèbres, ont interprété le rôle de Pauline. A propos de Rachel, Jules Janin a écrit : « Elle était surtout la Pauline de Corneille, en tout ce quatrième acte admirable et rempli des émotions les plus touchantes. Et comme elle disait jusqu'aux nues ce grand cri :

Je sais, je vois, je crois, je suis désabusée !

« En ce moment solennel tout brillait, tout parlait, tout brûlait dans cette personne héroïque. Elle avait dix coudées, elle était immortelle. » Les noms des principaux comédiens dont la critique ait conservé le souvenir pour la supériorité avec laquelle ils ont joué le rôle de Sévère, sont ceux de Baron, de Lekain et de Talma. Dans les notices dont nous parlons, les détails abondent sur le jeu de tous ces acteurs, sur leur façon de comprendre leurs rôles, sur leurs cos-

## A CELLE QUI N'EXISTE PAS

*Des vivantes, pour Toi, j'ai laissé la caresse.*
*Sans espoir d'accomplir mon rêve et mes desseins*
*Et de cueillir les fleurs neigeuses de tes seins,*
*A Toi j'ai réservé ma moisson de tendresse.*

*Des vulgaires amours dédaignant les larcins,*
*Sans rien te demander je me donne, ô Maîtresse!*
*Et j'ai dit aux désirs de ma chaste jeunesse :*
*Envolez-vous vers Elle en radieux essaims.*

*Quand je suis heureux, c'est que ta lèvre extatique,*
*M'effleurant d'un baiser douloureux et mystique,*
*M'a souri doucement ou m'a parlé tout bas;*

*Et sachant que mon rêve est un rêve impossible,*
*Mais sûr de te savoir à tous inaccessible,*
*Je t'adore, certain que Tu n'existes pas.*

---

## CHEVALERIE

*Jadis, au temps lointain des paladins errants,*
*La cuirasse d'airain couvrait un cœur fidèle,*
*Et, si Dieu conquérait par les gestes des Francs,*
*Eux n'auraient pas compris le Paradis sans Elle;*

*Car votre âme rêvait, ô rudes conquérants!*
*Quand vos nefs sur la mer voguaient à tire d'aile,*
*Tout autant de la Dame au front clair, aux yeux francs,*
*Que d'Ascalon la blanche ou Byzance la belle.*

*Moi, c'est devant la table où je penche mon front,*
*Suivant avec effort la pensée au vol prompt,*
*Que je te vois passer avec ta grâce exquise.*

*Mais ces divers combats veulent le même cœur,*
*Et je pourrai, le jour où je serai vainqueur,*
*Comme un preux d'autrefois, dire : Je t'ai conquise!...*

# LARME D'ÉTOILE

*J'ai rêvé d'un amour doux, et tendre, et puissant,*
*Qui me verse la force aux heures de tristesse,*
*Apaise mes douleurs avec une caresse*
*Et d'un regard mouillé rafraichisse mon sang.*

*Jamais je n'ai trouvé l'idéale maîtresse.*
*Comme un brouillard des prés, au matin blanchissant,*
*Mon rêve s'est enfui de mon cœur bondissant*
*Et l'aube froide et rose a chassé la tendresse.*

*Mais, aux lèvres des fleurs j'ai cueilli des murmures,*
*Et les soupirs d'amour que disent les ramures,*
*Où la brise du soir met d'étranges aveux;*

*Et, parfois, j'ai senti tomber du ciel sans voile,*
*Quand les vents de la nuit effleuraient mes cheveux,*
*Dans mon cœur solitaire une larme d'étoile.*

*LOUIS FARGES.*

N
2
A8
[sér.8]
1889
t.2

L'Artiste; revue de l'art contemporaine

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY